جامعة الدول العربية
معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات
في
الأدب ومذاهبه

ألقاها
الدكتور
محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية]

١٩٥٥

١٩٥٥

الأدب ومذاهبه

جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات في الأدب ومذاهبه

ألقاها

الدكتور

محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية]

١٩٥٥

١٩٥٥

مقدمة

لا شك أن الأدب العربى الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثراً يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة ، وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربى ، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب ، أو بواسطة البعثات العلمية التى أرسلتها البلاد العربية إلى البلاد الغربيه ، وأخيراً بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا إلى المهاجر الغربية وكان هذا التأثر إما عن طريق الترجمة ، وإما عن طريق القراءة فى اللغات الأصلية للآداب الغربية .. وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هى أكثرها تأثيراً فى الأدب العربى الحديث ، لأن للآداب - كما هو معلوم - خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التى تكتب بها ، وهى فى الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة ، كما يصعب فهمها وإدراك حقيقتها عند الحديث عنها حديثا نظريا إلى من يجهلون لغاتها الأصلية .

كل هذه البديهيات تفسر لنا لماذا حرص المعهد هذا العام على أن نحدثكم عن مذاهب الأدب الغربية التى أخذت تشيع فى أدبنا العربى المعاصر فيجاد أو يساء فهمها وبخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التى نشأت فى الأدب العربى المعاصر إنما تستمد فى الغالب وحيها من الآداب الأجنبية وإذا كانت مهمة هذا المعهد الأساسية هى دراسة حضارة العرب المعاصرة من كافة نواحيها ، فإن مما لا شك فيه أن اتجاهات الأدب الغربى ومذاهبه قد تغلغلت فى هذه الحضارة بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءا منها لا يقل أهميته فى تكوينها عن العنصر الأدبى القديم الذى يتمثل فى حركة البعث الضخمة التى قام بها العرب فى العصر الحديث .

والواقع أن الأدب العربى المعاصر إنما قام على هذين الأساسين وهما: بعث الأدب العربى القديم ثم التأثر بالآداب الغربية والأخذ عنها . وإذا

لا حظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الآداب الغربية قد كتب لها تمام الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التى نعلقها على دراسة مذاهب الأدب الغربى التى أصبحت موجها رئيسيا لأدبنا المعاصر ، وهو توجيه لا ضير منه بل لعل فيه الخير كل الخير إذ انه سيدخل ادبنا فى تيار الأدب العالمى دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ، ودون ان يفقد ادبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة . بل ودون ان ينفصل عن لغتنا التى ستظل مادته الاولية التى ينحت منها صوره وأشكاله ، والتى لا مفر لنا من أن نحتفظ بنصاعتها وان نزيد من قدرتها على التعبير والايحاء ، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات ، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الانسانية والاجتماعية للأدب . وهى اصول واهداف يمكن ان تنطبق على الحيوات الخاصة والعامة المتباينة دون ان تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوات . فاذا قال التفكير الأدبى الحديث مثلا ان من واجب الأدب ان يعالج مشاكل المجتمع فان مثل هذا المبدأ يمكن ان يطبق على المجتمع المصرى او العراقى ، كما يطبق على المجتمع الفرنسى او الامريكى مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التى تصدر عن هذا المبدأ ، أدباً عالمياً موحد الاتجاه والأصول .

ما هـــو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربيـة تقتضينا أن نبحث أولا عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العـامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب وإلى أى حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليدى لمعنى الأدب وفنـونه وفهم الغربيين له ثم استمرار تأرجحنـا فى العصر الحديث بين المفهومين العربى والغربى وعدم استقرارنا حتى اليـوم على مفهوم نهائى محدد .

والواقع أن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . حتى إذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة ، وأخذنا نحدد معنى الأدب وفنـونه فى مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأى عـلى تعريف سطحى ضيق يقـــول إن الأدب هو الشعر والنثر الفنى ، أى نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة . ثم الأخذ من كل شىء بطرف !! وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولا ولا أهدافا اللهم إلا أن تكـون الصنعة التى تظهر فى الشعر ثم فى النثر الفنى . وإن يكن البحث قد دار أحيانا حول كفاية هذه الصنعة لتمييز الأدب عن غيره حتى رأيناهم يميزون مثـلا بين الشعر والنظم ، ويخرجون النظم كألفية ابن مالك وغيرها من ميـدان الشعر وبالتالى من ميدان الأدب .

هذا هو المفهـــوم السطحى الضيق لمعنى الأدب فى مناهجنا الدراسية والثقافية وذلك بينما نرى الغربيين يعرفون الأدب فى نفس المجال الدراسى بتعريف أوسع وأعمق فيقولون إن الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينـا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جماليـة

وبذلك لا يميزون الأدب بالصنعة فحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية والإحساسات الجمالية وبهذا التميز قد يخرج من الأدب التفكير العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ، ولكنه لا يخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصاغة صياغة أدبية كمحاورات إفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى تحمل من عوامل الإثارة ، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضها على كتب تاريخ الأدب ومناهجه .

ثم إن الغربيين لم يكتفوا بمثل هــذا التعريف المدرسى بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيراً ما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة وباختلاف وجهات النظر الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات

ونحن وإن كنا لا نستطيع إحصاء أو عرض كل تلك التعارف إلا أننا نحرص على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر تلك التعاريف شمولا وانتشارا عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب .

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة فى الشعر فى العالم العربى الحديث ، فعنه يصدر المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ وبخاصة فى كتاب « الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمه ، وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذى نلاحظه بوجه عام هو أن أدباءنا وبخاصة شعراءنا المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بمعناها الضيق . فقالوا إنها التجربة الشخصية التى يجب أن يصدر عنها الشاعر ، وإلا كان شعره كاذبا . وبذلك أدخلوا

على الأدب ، وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادرا عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للاديب أو الشاعر ، والكذب بالتصنع المفتعل الذى لا يستند إلى تجربة ، حتى ظن البعض أن موجبات الصدق تقتضى أن يصف الشاعر القطار والطائرة كما كان العربى القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذى لا شك فيه أن هذا الفهم الضيق خليق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن يتضب موارده . كما أن معايير الصدق والكذب لا يمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها . وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية . كما أن الأديب ذو الخيال الخصب الخلاق أو ذو الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الإنسانى ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصه . وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة ، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية .

وفى الحق إن مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد مايكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية وللأديب الفرنسى پير لويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفنى ، وفيها يعرض قصة فنان اغريقى قديم ، قيل أنه أراد أن يرسم لوحة زيتية لبروميثيوس ، ذلك الاله الانسانى الذى قالت الاساطير أنه سرق النار من جذوة الشمس وحملها إلى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة ، وعاقبة زيس الطاغية بأن شده إلى صخرة وأرسل اليه نسرا جارحا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده الى النمو من جديد ثم يعود النسر إلى النهش بالنهار . وأراد الفنان الإغريقى أن يصور الألم على وجه بروميثيوس فلم يجد سبيلا إلى ذلك إلا أن

يستحضر عبدا وأن يأخذ فى كيه بالنـار ليستطيع التقاط إمارات الألم التى تبدو على وجهه . وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جاءت رائعة روعة استطاع بفضلها أن يهدىء ثائرة الشعب الذى تجمع صاخبا عند ما علم بتعذيب الفنـان للعبد ، فبادر الفنان باطلاع الجمهور الثائر على اللوحة فهدأت ثائرته — نقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع إلا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفى مقدمتهم الـكاتب الكبير « جورج ديهامل » لم يقروا بيرلوس يس كما لم يقروا الفنان الإغريقى على مسلكه ، ولم يستسيغوا خاتمة قصته ، وذلك لايمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لـكى يصوره .

والذى لا شك فيه ان ديهامل ومن ينحو نحوه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شاكلة الحق ، وذلك لإنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجـــارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعارهم وإلا لوجب أن نفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والافاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه، بل ولوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطىء الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم إلى الانحـــلال والعربدة والتسكع فى الحيـــاة ، بحجة اكتساب التجارب الشخصية ، التى يظنون ألا غنى لهم عنها لـكتابة الأدب أو قرض الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الأنسانى الرفيع لا تقتصر على التجربة الشخصية للأديب وإنما تشمل :

١ — التجربة الشخصية :

وهى تلك التى تسوقها للأديب أو الشاعر أحداث الحياة ، على نحو ما نرى دستيوفسكى مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أو على نحو ما نرى موسيه يقص محنته وآلامه فى حبه

العاثر لجورج ساند فهذه وأمثالها تجـــارب بشرية شخصية لا شك فى صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة ، وأما أن يفتعل الأديب أو الشاعر التجارب التماسا لتغذية ملكاته فهذا هو الإفلاس الفنى فضلا عن منافاته لأصول الأخلاق التى لا تستحصد النفس ، ولا تقوى الملكات إلا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها .

٢ – التجارب التاريخية :

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفرادا وأمما . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدبا ، وذلك ـ كما قال أرسطو بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت فى التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التى أحاطت بهذا الرجل التاريخى أو ذاك ، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه ، أو نفس غيره إذا اتفقت الملابسات . وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ ، والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الانسانية الثابته. بل إن من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلا : « التاريخ ! من يعرفه ؟ ! إن هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتى . » والواقع أن للأديب الحق فى أن يعمل فى التاريخ خياله كما يعمله فى واقع الحياة المعاصرة كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا وببواعثه ، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد ، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التى يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية . وعلى هذ النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الإنسانية الخالدة أمثال هملت ومكبث ويوليوس قيصر

والملك لير وغيرها . وأن يفلت بها من إطار الواقع التاريخى الخاص إلى المجال الإنسانى العام .

٢ـ التجارب الاسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيها غالبا تجارب الإنسانية البدائية . وهى تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ، ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية . وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية ، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر ، وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها على نحو ما نرى شاعرا كشينيه يتحدث عن الفتى الأسطورى الجميل « هيلاس » الذى قيل إنه بلغ من الجمال حدا حمل حوريات البحر على أن تضمه إلى صدرها الجميل ، وتغوص به تحت الماء حيث لقى حتفه . أو قصة « فتــاة تارانت » التى زعمت الاسطورة أنها أبحرت فوق سفينة إلى خطيبها ، وبينما هى تعجب وتتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس وطارت بالفتاة إلى أمواج البحر . بل وكما نرى أديبا كتوفيق الحكيم يتخذ من اسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقص مأساه الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة الحية وطغيان النزعة الفنية التى تريد ان تحتبسه فى محراب الفن . فهذه وإن تكن اسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها بلا شك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وإن لم نستطيع ان نقول إنها تجربة الحكيم الشخصية .

٤ – التجربة الاجتماعية :

وهى تلك التى يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعى أو الإنسانى المعاصر ، وهو فى تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب . وليس من الضرورى أن ينغمس فيها بشخصه لكى يحسن تصويرها ، فلربما كان نظره إليها عن بعد أدعى إلى تصويب ملاحظته وشمولها ، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسمه على نحو يبز الحقيقة فى قوتها ، فالأديب الحق بستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس دون حاجة إلى أن يبلو فى نفسه أو فى غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس ، كما أنه كم من محروم أو بائس يحس فى لحمه ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان ، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدبا بل ولا أن ينظمها كلاما لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة ، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها . وليس من شك فى أن ثقافة الأديب أو الشاعر العامة تسعفه أيما إسعاف فى صياغة التجارب الاجتماعية التى تحيط به حتى ليقول روسو : « إننا فى حاجة إلى كثير من الفلسفة لكى نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » .

٥ – التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالا وثيقا بوظيفة هامة من وظائف الأدب التى يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعنى ما يسمونه بادخار الطاقة . وذلك لأنه إذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية فى الحياة مادة لأدبه فهو أيضا كثيرا ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته ، فالتجارب التى لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكى نعيشها بالخيال . فالشاعر الذى لا تواتيه مثلا فرصة لكى يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة فى أدبه . وهنا قد

نحس بمعنى الصدق والكذب فى مثل هذا الأدب . ولكنه فى الواقع ليس صدقا ولا كذبا ، وإنما هو ضعف أو قوة فى الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والمشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل فى تصور التجربة البشرية وتجسيمها ، ثم فى إثارة أو عدم إثارة مشاعره إستجابة لقوته المخيلة . فإذا استطاع الخيال أن يجسم التجربة وأن يتصور فى وضوح أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحفز بحيث تستجيب لخياله أحسسنا فى أدبه بما نسميه بالصدق ، إحساسا لا يقل قوة عما يمكن أن يثيره فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو تحدث عن تجربة واقعية . وليس من شك فى أن الأدب الذى يتحدث عن أشواق الروح لا يقل روعة وتأثيرا عن الأدب الذى يتحدث عن تجارب الماضى أو وقع أحداث الحاضر .

* * *

هذا هو مجمل المفاهيم التى ينطوى عليها معنى التجربة البشرية فى الأدب الحديث . وفى هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك الأدب ، وإن كانت تتفاوت فى تمييز فن أدبى عن غيره ، وأدب شاعر أو ناثر عن سواه ، وأهم هذا التفاوت ما يقوم بين الأدب الذاتى والأدب الموضوعى . وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر فى الأدب العربى المعاصر تأثرا كبيرا بفكرة التجربة البشرية فمن البين أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتا كبيرا عند أدبائنا المعاصرين ، حتى رأينا شاعرا كبيرا كخليل مطران لا يمنعه هذا الفهم الجديد لمعنى الأدب من أن ينحو فى شعره منحى موضوعيا ، فيتخذ للكثير من روائع قصائده موضوعا من تجارب البشر التاريخية أو مآسى المجتمع المعاصر . وأما تجاربه الشخصية فينكرها أو يسوقها فى تضاعيف تجارب الغير من القدماء أو المعاصرين . وذلك بينما نرى غيره من أدبائنا وبخاصة الشعراء منهم يتمسكون بالتجربة الشخصية يفتنون فى صياغتها ويكادون يقصرون عليها شعرهم . بل ورأينا من القصاص الناثرين من يجنح إلى التجربة الشخصية كالمازنى والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال

قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والأسطورية والمعاصرة وبذلك يغزر إنتاجهم وتتعدد ألوانه كما فعل تيمور والحكيم . بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة ، وبذلك اتسع عندنا معنى الأدب وتعددت فنونه ، وأصبح يجارى الآداب الغربية الراقية .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن أى أدب سواء أكان ذاتيا أو موضوعيا لا يمكن أن يخلو من شخصية الأديب ، ومن طابعه الخاص ، الذى تتميز به عبقريته . وفى الأدب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوروبيون بالأسلوب Style عندما تراهم يقولون « إن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه » أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن تمييز الأساليب والأسلوب عندئذ لا يقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب ، بل يقصد به أيضا منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثرات العقلية والعاطفية التى يتلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها ، فيقال إن هذا الكاتب أو ذاك عقلى الأسلوب أو عاطفيه ، كما يقال أنه واقعى أو مثالى ، وأنه شاعرى أو ساخر كما تختلف تأثراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثرات ، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفى بترتيب وقائع التجربة البشرية التى يصوغها ، أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص فى النظر إلى الحياة وإلى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها . وفى كل هذا ما يفسح المجال للعنصر الشخصى الذى يتسرب خلال الموضوع ويميز أديبا عن آخر مهما كان الأدب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب وبعدت التجربة المصاغة عن حياته الشخصية ، وإن ظل الأدب الموضعى مختلفا بطبيعته عن الأدب الذاتى وظلت التجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .

* * *

هذا هو أحد التعاريف الشـائعة عند الأوروبيين عن الأدب وهو تعريف يتضح بما سبق مبلغ ما يحمل فى طيـــاته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .

* * *

وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعا عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هيا كل الأدب العامة وموضوعاته الكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه .

يقول ذلك التعريف : « إن الأدب نقد للحياة » ، وكلمة نقد Criticisme فى هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى Crinw ومعناه « يميز » فكلمة النقد الأوروبية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشىء الذى ننقده ، وليس معناها الأصلى تقييم ذلك الشىء والحكم بجودته أو رداءته . وإذا كان هناك مجال للتقييم ، فإنه يأتى تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحـــديد أهميته فى النسيج العام .

وعلى ضوء هـذا الفهم لكلمة النقد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقد للحياة . وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لـكى ينسج تجربة بشرية فان عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أوضعف صلابتها، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنـافرها مع الخيوط الأخرى ، ثم فى النهـاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتـالى على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهى أن عبارة « نقد الحياة » تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحيـاة غيره من الأفراد كما تشمل حيـاة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها .

وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الأدب فيشمل الأدب الذاتى والأدب الموضوعى على السواء، بل لعله يزداد اتساعا عنه فى التعريف الأول، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية، وقد يمتد معناها إلى ما وراء العالم المحسوس من مجردات. كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير بل وما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل كالقوى الإلهية وقوانين الطبيعة الجبرية، وإطارى الزمان والمكان وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف. وإنه وإن يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه يغلب فى الأدب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة إلا أنه مع ذلك لا ينحى منهج الالتزام فى الأدب وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها إلى مرحلة الغربلة والدفع. وذلك لكى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها. وهنا يتسع المجال لأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى بل وللثورات العارمة. وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهد للثورات من حيث أنه نقد للحياة، ولكنه لا يعاشرها، ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها إذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود إلى نقدها وتمييز خطوطها أو تقويمها، ليدفع إلى تطورها من جديد على نحو يساير ركب الإنسانية العام الذى لا ينى عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد.

* * *

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الأدب وعمله الرئيسى كما يوضح لنا أهدافه على نحو ما وضح التعريف السابق مصادره وهياكله العامة.

فنـــــون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء إلى شعر ونثر وأن تكن الفنون التى تنطوى تحت كل قسم تختلف إختلافا بيناً عند الغربيين عنها عند العرب .

فالنثر — فى تقاليد الأدب العربى — لا يدخل فى مجال الأدب إلا إذا كان نثرا فنياً ، أى فى الغالب نثرا مصنوعا كنثر الرسائل والخطب والمقامات ، وذلك بينما يشمل النثر الأدبى عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية فضلا عن الأدب النثرى بمعناه الضيق ، الذى يشمل القصة والاقصوصة والمقالة والتراجم والمسرحيات . وهو أدب أخذنا نحتذيه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل تلك الفنون النثرية ، بينما اختفت فنون النثر العربى القديمة كالمقامة وما اليها ، بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك الفنون القديمة . .

وأما الشعر فقد ميز الأوربيون فى مجالة — منذ عصر الاغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه وهى : شعر الملاحم والشعر التمثيلى والشعر الغنائى . وذلك بينما لم يعرف العرب فى مجال الشعر غير فن واحد وهو الفن الغنائى حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبيننا فيها تلك الفنون المختلفة أخذنا نحاكيها ، كما فعلنا فى مجال النثر الأدبى ، وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة قد انقرضت فى الغرب أو أخذت سبيلها نحو الإنقراض ، وحل النثر محل بعضها كالشعر التمثيلى . فى حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع الحياة بعد أن تطورت الإنسانية وأصبحت عاجزة عن أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء فى فجر الإنسانية ، ونعنى بذلك شعر الملاحم . وكأننا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل التى

اجتازها الأدب فى الغرب ، وذلك بدلا من أن نجارى تطور الإنسانية العام ، فندرك أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائى ، وأن التجديد والإبداع فى الشعر انما يتركز اليوم فى هذا الفن ، وأن معارك الشعر الأدبية إنما تدور عند الغرب فى العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائى .

ومع ذلك فانه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذى ذكرناه فانه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح ونتفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون لكى نستطيع فهم مذاهب الأدب المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها فى كل من هذه الفنون كما ندرك أسباب نجاح كل مذهب فى السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى ، على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلا قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين ، وذلك بينما نلاحظ على العكس أن الرومانسية قد أنتجت شعراً غنائياً يبز فى قيمته الانسانية والفنية الشعر التمثيلى الذى انتجه الرمانسيون ، وكل هذا بينما فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر فى فجر الإنسانية وهو الشعر الذى يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن أن الملحمتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الإلياذة والأودسا لم يبتكرهما شاعر بعينه ، وإنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون . ثم جاء هوميروس — إذا سلمنا بصحة وجوده التاريخى — فوعى فى ذاكرته كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ثم أخذ يجوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته ، منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذى يشبه جمال الطفولة ، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى بيزستراتس

حاكم أتينا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحمتين حفظا لهما من الضياع . ولما كان الخيال الشعبي قد احتفظ بذكرى هوميروس الشاعر الضرير، وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة ، فقد نسبت الملحمتان إليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التى نشبت فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة فى آسيا الصغرى ، نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة منيلاس الملك اليونانى، أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة اليونانية عندئذ موحدة المستوى، ولم تكن هناك لغة عامية ولغة فصحى، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة ، فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبيا بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين ، بل على العكس اعتبر التراث الأدبى الأول عند اليونان ، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ما هى إلا فتات تساقطت من مائدة هوميروس .

وســـار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى كما أخذت أصول الفن الأدبى ـــ وبخاصة الشعر ـــ هى الأخرى تتعقد ، وتبدأ فيها بوادر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرچيل شاعر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم وهى الإينيادة، التى تقص أنباء جدهم الأعلى البطل إينيوس وتأسيسه لمدينة روما وما كان له من معارك ومغامرات فى هذا العالم بل وفى العالم الآخر أيضا . وبالرغم من براعة فرچيل الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأودسة على الإينيادة ، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائى .

وفى العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم ، ولكنهم فشلوا جميعا وطوى الزمن ملاحمهم فى جوف أمواجه ، ولم تعد الإنسانية تقرأ

وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأودسا والإنيادة فى الغرب والمهابراتا والرامايانا فى الهند والشهنامة فى فارس .

والواقع أن الآداب الفنيـة فى العصر الحديث قـد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخذت تختفى منه أيضا الملاحم الشعبية ، وذلك باختفاء شعراء الربابة المتجولين بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره بل وبعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعى وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفنى إلى الأدب الشعبى ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة ، وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازفة ، الذى يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقـائق النفس الإنسانية ، وما نظن أحدا منهم يستطيع أن يهيىء فى نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التى يكمن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضى السحيق، الذى جعل منه الخيال الشعبى والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور . والعالم الآن لم يعد يخترع أساطير. كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضى إلى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا ، دون أن نستطيع إدخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة ، التى لم يعد يجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين فى الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستانى إلياذة هوميروس شعرا عربيا ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه ، ولكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة ، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه ، وبعده عن سحر وسذاجة الأصل اليونانى. كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة إلى كافة اللغات الأوروبية الحية . ومن بين تلك التراجم الشعرية والنثرية ما يقارب الأصل فى جماله ، ولكنه لا يلحق به . ومع ذلك فباستطاعة القارىء لترجمة إنجليزية أو فرنسية ـ فضلا عن الأصل اليونانى ـ أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم ، وملامح تلك السذاجة الغضة التى تتفتح لها النفس . فهوميروس مثلا لا نراه يستقصى وصفا ولا يحلل نفسا بشرية أو موقفا إنسانيا ، بل يقذف بصفة أو يلون صورة عابرة ، ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلا يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التى كانت السبب فى نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التى سبت الرجال بجمالها . ومع ذلك لا يصف جمال هيلانة إلا بصفة واحدة يلصقها باسمها وتتكرر نفس الصفة مع الاسم كلما جرى فى شعره ، وهذه الصفة هى « عمق الحزام » . فاسم هيلانة لا يرد إلا مردفا بقوله « هيلانة ذات الحزام العميق » وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفا بصفة لا تتغير وهى ذات الذراع الأبيض . وأما ما دون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عند هيلانة أو أندروماك فذلك ما لا يشير إليه هوميروس مكتفيا بتكرار اسميهما مردفا بكل منهما الصفة الخاصة به ، بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساسا عميقا بالجمال ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال ليتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف فى تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صورة حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاق المعقد ، فلسنا نجد له مثلا خيرا من موقف إنسانى شعرى رائع صوره

هوميروس فى الأغنية الرابعة من الإلياذة، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الذراع الأبيض، قبل انطلاقه إلى المعركة التى لقى فيها حتفه. ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان، «أخيل ذا القدم الخفيفة»، وتشفق عليه من الموت الذى يتهدده. ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه باظهار الجزع، فهى تتجلد، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه. وفى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها فى صورة حسية لقطتها ريشته، فجمعت فيها كافة العواطف والانفعالات التى كانت تصطرع فى نفس أندروماك فى هذه اللحظة الخاطفة. وهذه الصورة هى قوله «ورد إليها هكتور الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع».

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد انفرد فيها أيضا هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هى مع ذلك غزيرة الشاعرية. ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التى يسميها النقاد المحدثون بصفات الماهية Epithètes de nature. وبيان ذلك أن الصفات فى كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شىء عن آخر، مثلما نقول رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود أو الأصفر، وإنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز بل تستخدم لإظهار الماهية، أى أنها صفات ملازمة لطبيعة الشىء الموصوف، مثل قولنا مثلا : الله الخالد الباقى، فصفتا الخالد والباقى لا تستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد ولا باق، وإنما تستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله. وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التى تكسب شعره قوة وجمالا ساذجا كقوله «البحر المائى» أو مثالها.

وأما فن الأدب التمثيلى فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعراً سواء منه المآسى والملاهى . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص، حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة، مصحوبة بحركات من الرقص البدائى، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية . وعندما بدأت حركة البعث الأوروبى فى القرن الخامس عشر، وعاد الأوروبيون إلى الأدب الإغريقى القديم يحتذونه بل ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم ، رأيناهم فى أول الأمر يجمعون فى المسرحية بين الحوار وبعض المقطوعات الغنائية . ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا، فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت. وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعراً . وإذا كانت الآداب الأوروبية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء فى المسرحيات، كالفودفيل فى بعض مراحلها التاريخية فان التطور النهائى قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائياً ، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك والأوبرت لا تدخل الآن فى الأدب وتاريخه، وإنما تدخل فى الموسيقى وتاريخها، باعتبار أن العنصر الموسيقى هو الذى يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية ، بينما يضمر فيها الحوار وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبرت مكتوبة بلغة لا يعرفونها، ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئاً من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية، فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلى إلى الغناء الذى يظل دائماً وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى ، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلا من الشعر، حتى رأينا بعض

الرومانتيكيين من كبار الشعراء كألفريد دى موسيه نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم. وباستمرار تطور فن الأدب التمثيلى واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النثر يطغى على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية. وإذا كنا نجد مثلا فى فرنسا المعاصرة إدمون روستان ونفراً قليلا غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية، فاننا نجد أن الأغلبية الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثراً. ولا غرابة فى ذلك فالشعر متاع الخواص، كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة، وكثيراً ما تؤدى إلى ضعف الحركة الدراماتيكية وإلى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادىء الأخلاق ومواضعات المجتمع، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراچيديا القديمة، ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأمراء والأبطال وأعلام المجتمع، بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلا عند برنارد شو.

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقى وعزيز أباظه قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية، فان محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد رغم قوة الشاعرية، كما أن نجاحها المسرحى ظل محدودا.

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائى وهو شعر القصائد والمقطوعات. وهو إذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محددة ثابتة هى القصيدة ذات الوزن الواحد والروى الواحد والمستقلة الأبيات، فانه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صوراً وأشكالا متباينة. وكان لكل صورة تركيبها الموسيقى الخاص، كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأغراض الشعرية المختلفة فلأغانى الحماسة والنصر مثلا تركيب موسيقى يختلف عن أغانى الغرام أو اغانى الرعاة أو الأغانى الريفية. وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربى،

فان الشعر الغنائى عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية. بل إن هناك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزيود اليونانى وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريشوس الرومانى، وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية.

هذا، والملاحظ أن الشعر الغنائى كان يتغنى به فعلا فى فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الإفرنج، وكلمة Lyrique الغربية مشتقة من كلمة Lyre أى « عود ». وفى موسوعة الشعر العربى وهى كتاب الأغانى، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا طلاسم ليس من السهل حلها. وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد، بل وإلى القراءة الصامته، فان العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لايزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر. بل وأخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر، حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شىء وأن العنصر الموسيقى فيه يبز فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها.

هذا، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى.

* * *

هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر وتطورها عند الغربيين، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالآداب الغربية المعاصرة فحسب، بل تأثر أيضاً بالآداب الغربية القديمة. وفى هذا ما يفسر ما نراه فى هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية، ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة

كالكلاسيكية وغيرها ، بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية أو الأسطورية لمسرحياتهم الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ ، بينما تطورت التراچيديا القديمة إلى الدراما الحديثة ، التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها من بين عامة الشعب . وفى هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة تفهم مذاهب الأدب المختلفة منذ أن ظهر أقدم تلك المذاهب وهو المذهب الكلاسيكى حتى يومنا هذا .

وقبل الأخذ فى التحدث عن مذاهب الأدب عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا العربى المعاصر، لعله من الخير أن تنظر فيما إذا كان العرب قد عرفوا المذاهب الأدبية فى تاريخهم الأدبى الطويل أم لم يعرفوها .

* * *

العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم ان الشعر وهو أهم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه واغراضه واصوله، بل ومعانية واخيلته على نحو يوهم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئا من تلك المذاهب الأدبية التى اخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجددمن الآداب وفنونها واصولها بل واهدافها . ومع ذلك فإنه من السهل ان نلاحظ ان الأدب العربى قدظهرت فيه هو لآخرمنذاقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين او المتلاحقين. كما نلاحظ ان الشعر العربى رغم طغيان التقليد عليه قد تطور على الأقل فى خصائص صياغته تطورا كبيرا حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظى الذى احاله، عبثا مجردا من كل قيمة إنسانية حقة . بل لقد احدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمة على مزاج او فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بنى عذره الذين نحوا فى الغزل منحى انتج ما لا يزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذرى . وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلى تجرى على ان يستقصى الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده فى التغنى بمواضع جمالها وفتنتها، رأينا الغزل العذرى الذى انتشر فى الحجاز فى العصر الأموى يتجه اتجاها روحيا فيوفر الجهد على التحدث عن لواعج الحب وتباريح الغرام. ويكفى ان نقارن بين غزل امرىء القيس وغزل احد العذريين كقيس او جميل او كثير، لندرك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين، وان يكن من الحق اننا لا نستطيع ان نسمى الاتجاه العذرى مذهبا شعريا، وذلك لأنه ظل اتجاها تلقائيا ولدته ظروف روحية واجتماعية خاصة، ولم يصل يوما عندهم الى حد المذهب القائم على وعى فلسفى او نقدى يفصل أسسه ويوضح قيمته واهدافه، ويناضل

دونها او يوازن بينها وبين قيمة واهداف واصول غزل الجاهليين الحى .

ومع ذلك فقد شهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة ابى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، اذ اراد ان يدعو الى الإقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة الى الممدوح ليحل محلها وصف الخمر والتغنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون مذهبا، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح لكى يصل الى رفد ممدوحيه . وعلى العكس من ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية ، إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى وإيضاح الخصائص المميزة ، كما اقتتلوا فى الدفاع عنه او مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى سموها عندئذ بعمود الشعر . وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذى اعتبر ابو تمام مثلا له .

وفى الحق إن مذهب البديع ، اى مذهب الجديد، لم يظهر فجأة ولا ولدته ثورة على التقاليد ، اى على عمود الشعر ، وإنما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد واضرابهما ممن حاولوا أن يجددوا من صياغة الشعر العربى بعد ان طغى عليـــه التقليد وضيق علية الخناق ، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات، كما اخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية . حتى إذا ابتدا العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، اطلعوا على تحليلات ارسطو العقلية فى كتاب « الخطابة » للمجازات والاستعارات ووظائفها فى التصوير والتعبير . وإذا بعبد الله بن المعتز يضع كتابا يسميه « كتاب البديع » ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التى استخدمها او على الأصح اكثر من استخدامها أولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين انصار البديع ، إى الجديد . ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات ، فقد اخذ ابن المعتز يلتمس اصولها فى الشعر الجاهلى والأموى ، بل وفى القرآن والحديث . ثم قرر ان كل هذه

الوسائل — وإن لم تكن جديدة — إلا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهبا يخرجون به على عمود الشعر.

ولقد جمع ابن المعتز فى حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعارة والمجـــاز، وبين ما يعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقه ورد الأعجاز على الصدور، بل وأضاف إلى كل ذلك منهجا عقليا خاصا سمـــاه المذهب الكلامى. وإن تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك إلى إدخال كل طائفة من هذه الوسائل فى علم خاص بها، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما إليها، وتخصص علم البديع فى دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها، كما وضع فيما بعد عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» الأصول العامة لعلم المعانى الذى يبحث فى نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد، وهو العلم المقابل لعلم نظم الجمل أو الـ Syntaxe عند الغربيين.

ومهما يكن من أمر تطور خصائص المذهب الجديد أى مذهب البديع التى أوضحها ابن المعتز فى كتابه، فانها قد اتخذت أساسا لمذهب أدبى اقتتل حوله النقاد والشعراء فى القرن الرابع الهجرى، واتخذوا من أبى تمام ممثلا له كما اتخذوا من البحترى ممثلا لعمود الشعر، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر. واذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لا يحسنون تذوق الشعر، فقد كان من بينهم أيضا خير ناقد عربى قـــديم فيما نرى وهو الآمدى الذى وضع كتاب «الموازنة بين الطائيين» أى بين أبى تمام والبحترى كما تعصب أبو بكر الصولى وغيره لأبى تمـام ولمذهب البديع تعصبا عنيدا.

ونحن وإن كنا نؤمن بضرورة التطور ونغتبط بانتصار كل جـــديد يفتح للإنسان آفاقا ويدفع فى تطوره إلى الأمام، إلا أننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربى من تدهور وانحطـاط بانتصار مذهب

البديع وسيطرته على الشعر العربى قرونا طويلة ، أنضب فيها ماءه وإنسانيته وأحاله إلى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبو هلال العسكرى فى كتابه « سر الصناعتين » فى تفصيل أوجه البديع، ووصل بها إلى خمس وثلاثين وجها، لم يعد للشعراء هم إلا التنافس فى اصطيادها لترصيع شعرهم بها، غير عابئين بما يتضمنه أو يجب أن يتضمنه شعر صحيح من إحساس أو تفكير أو تصوير.

وهكذا يتضح كيف أن الشعر العربى القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة فحسب، بل وظهر فيه مذهب أدبى واع بما يفعل، ومستند إلى أسس نظرية تحليلية واضحة . وكلما تقدمت الدراسات الأدبية النقدية فى عصرنا الحاضر ازددنا إدراكا وتمييزا للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التى لم يكن بد من أن تظهر فى تاريخ الشعر العربى الطويل وتعدد بيئاته وأزمنته، فضلا عن تباين طبائع الشعراء الخاصة ، واختلاف ظروفهم وثقافتهم .

وبالرغم من كل هذه الحقائق فاننا لا نستطيع أن نزعم أن الأدب العربى قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث فى الآداب الغربية . وهذا شىء طبيعى ، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ فى الظهور فى العالم الغربى إلا منذ عهد النهضة والبعث العلمى ، أى منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشرى، بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى، بينما ظلت مصر والعالم العربى كله غارقين فى ذلك الظلام، حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى العالم الغربى بما يقرب من أربعة قرون . ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات وأن نلاحق ركب الإنسانية العام، آملين أن نقطع فى أوجز وقت ماسبقتنا الإنسانية إلى قطعه من مراحل فى القرون الطويلة التى تخلفنا خلالها عن الركب، وظللنا نتخبط فى أمواج الظلمات التى اشتد تكاثفها منذ أن سيطر الحكم العثمانى الغاشم الجاهل على مصر والعالم العربى حتى كتب الله لنا الخلاص فى العصر الأخير .

نشأة مذاهب الادب فى الغرب

إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر فى كيفية نشأه المذاهب الأدبية عند الغربيين ، وذلك لكى نتبين إلى أى حد عملت إرادة الأدباء والنقاد فى نشأة تلك المذاهب ، وإلى أى حد سيق إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعالها الأدب وتتغير مذاهبه . وكل هذا لكى ندرك إلى أى حد نستطيع أن نفيد بارادتنا من تلك المذاهب ، وإلى أى حد لا نستطيع تلك الإفادة مادامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت إلى ظهـــور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين .

وفى الحق إن الاجابة على هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون بسيطة موحدة وإنمــا تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة ، فمن تلك المذاهب مثـل الـكلاسيكية ما يستند فى جوهرة إلى عدد من الاصول الفنية التى استقاها الأوروبيون بعد عصر النهضة، إما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الإغريق والرومان الأقدمين ، وإما عن طريق المبادىء النظرية التى استخلصها أرسطو من روائع الأدب الإغريقى وجعل منها أصولا فنية عامة . وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود وبخاصة الكلاسيكية ، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحـــالة . ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب الصادر عنها فحسب ، بل ويوصف بها أيضـا أى شخص - أديبا كان أو غير أديب - إذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الإنفعال وشدته والميل إلى التمرد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رمانسى كما يقال أدب رومانسى ، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أدب أوفن خاص ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبيا أو فنيا .

ثم إن كل مذهب أدبى يتضمن صوراوخصائص وأصولا فنية كما يحتوى على مضمون أو مادة . وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فان المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية ، على تفاوت فى النسب، بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكى الصوروالأصول لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الاخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية ، وإنما هى مبادىء فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل .

« الكلاسيكية »

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبى نشأ فى أوروبا بعد حركة البعث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة، كما تعتبر العودة إلى الآداب العربية القديمة مبدأ للنهضة الأدبية المعاصرة عند العرب . وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت فى إيطاليا التى نزح إليها فى أول الأمر علماء وأدباء بيزنطه، حاملين معهم المخطوطات الإغريقية واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أى القسطنطينية فى يد الأتراك، فان فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية، أو التربة التى نمت فيها وأينعت. وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لاتيكا، وهى المقاطعة التى تقع فيها مدينة آتينا والتى ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الإغريقى، تميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الأتيكية ، ولا يزال الفرنسيون يفخرون بأنهم ورثة تلك الروح .

والكلاسيكية فى معناها اللغوى مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس Classis التى كانت تفيد أصلا « وحدة فى الأسطول » ثم أصبحت تفيد « وحدة دراسية » أى « فصلا مدرسيا » . والأدب الكلاسيكى يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التى أفلتت من طوفان الزمن ، وحرصت الإنسانية على إنقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية تضمن لها الخلود ، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين فى فصول الدراسة .

وعندما ظهرت حركة البعث العلمى ، وأخذ الأوروبيون يعودون إلى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادىء التى ضمنت لها الجودة والخلود ، إما بطريق مباشر ، وهو طريق التحليل والتذوق وإما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء ، وبخاصة أرسطو اليونانى وهوراس الرومانى ، اللذين استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة ، ثم صاغوها فى مبادىء نظرية على نحو ما فعل أرسطو فى كتابيه « الخطابة » و « الشعر » ، وهوراس فى قصيدته الطويلة المسماة « فن الشعر أو خطاب إلى آل بيزون » ، وهى القصيدة التى حاكاها الشاعر والناقد الفرنسى الكلاسيكى الكبير « بوالو » فى مطولته التى سماها أيضا « فن الشعر » .

والواقع أن الأصول النظرية التى وضعها أرسطو هى التى تعتبر إنجيل الكلاسيكية . ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول فى كتابه عن الشعر غير فنى الملاحم والدراما ، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائى الذى نظن أنه قد اعتبره أدخل فى الموسيقى منه فى الأدب ، كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلى بفرعيه : التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم ، وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل إلينا ضمن كتاب الشعر ـ فإن أغلب الأصول الفنية التى تعصبت لها

الكلاسيكية واقتتلت حولها قد كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة ، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية فى الأدب التمثيلي، وهو الأدب الذى انصرف إليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به ، ولا يزالون يذكرون بفضله ، بينما لا يكاد يذكر لهم شعر فى الملاحم أو شعر غنائى . وعندما تذكر الكلاسيكية فى مهدها وهو فرنسا، لاينصرف الذهن إلا إلى راسين وكورنى وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائى على الرومانسيين الذين برعوا فى هذا الفن براعة لم يصلوا إلى مثلها فى فن المسرح .

والواقع أن ما وصل إلينا من روائع الأدب الإغريقى القديم يتمثل معظمه فى ملحمتى هوميروس وفى تمثيليات اسكيلوس وسوفوكليس وإيروبيدس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائى فقد ضاع معظمه وبخاصة القديم منه وهو أجوده . وأغلب ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقداه قيمته الإنسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . .وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائى ، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائى اليونانى القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسى الكبير رونسار فى أوائل عصر النهضة أن يحيى فن الملاحم فأنشأ ملحمته المسماة «الفرنسياد» ، يقص فيها أعمال البطولة التى أتاها فرنسوا الأول فى غزوه لإيطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى ، فانصرف رونسار وجماعته إلى الشعر الغنائى الذى — وإن يكونوا قد أصابوا فيه نجاحا كبيرا — إلا أن كبار الشعراء الذين ظهروا فى القرن السابع عشر عندما أخذت تتضح وتستقر أصول الكلاسيكية نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم فحسب .بل وعن الفن الغنائى

أيضـا ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلى ، الذى برعوا فيه وخلدوا الكلاسيكية بفضلة .

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الإغريقية والرومانية القديمة، والخضوع للمبادىء الفنية التى اهتدت إليها تلك الآداب بوحى الفطرة السليمة ، فإن هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص فنية وإنسانية مجردة .

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير فى غير تكلف ولا زخرفة لفظية . وعندها أن ما يدرك إدراكا تاما يمكن العبارة عنه فى وضوح. ولذلك إذا كانت جودة العبارة أحد أصولها ، فإن الوضوح أصلها الثانى . ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح من البديهيات المسلم بها ، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد ينكرون هذا الوضوح ويعتبرونه إفسادا وإفقارا للأدب الذى لا يسعى إلى نقل معنى محدد من نفس إلى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم ، بل يسعى إلى الإيحاء بحالة نفسية خاصة، أو خلقها فى نفس القارىء أو المشاهد، لا بفضل قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب ، بل وبكافة وسائل الإيحاء الأخرى ، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات وألوان التعابير وتبادل معطيات الحواس المختلفة ، وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على إدراك المعانى العميقة أو تمييز خواطر النفس المختلطة ، ونادوا بفشـل التفكير الوضعى فى إدراك حقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة ، فقد كان من الطبيعى أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعى المتزن، الذى يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بإدراك خفاياها وعملها الدفين . فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية

فيما بعد تطلق العنان للعاطفة بل وتزيدها تأججا حتى ، لنراها تجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها عظمة الإنسان وموضع نبله ، وإن يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب، وإنما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الأتيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله. وإلى اليوم لايزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها إلى التماس الأفكار الواضحة المتميزة، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير . ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك ، أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسيكية نحو الأدب الموضوعى. وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة فى المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحى الذى أخذوا يكتبونه شعرا، وإن كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات .

هذا ، ومن الممكن أن نرجع كافة القواعد التى قيد بها الكلاسيكيون فن التأليف المسرحى إلى أصل عقلى عام تفرعت عنه كافة القواعد الأخرى . وهذا الأصل هو مشاكلة الحياة Vraisemblance ، وذلك باعتبار أن المسرح مرآة للحياة، أو بعبارة أصح مجهر للحياة،وبالتالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعا من الحياة. وما دامت المسرحية تعرض فى زمن محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ما سموه بلو حدات

الثلاث : وهى وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . وهى وحدات قال أرسطو بضرورة توفر الأولى منها فى المسرحية . بينما أشار إشارة عابرة إلى وحدتى الزمان والمكان باعتبار أنهما من عناصر المعقولية ، ولكن الكلاسيكيين جعلوا منهما قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لهما ، وتحكمت هذه الوحدات فى بناء المسرحية الكلاسيكية التى لا يمكن أن تتناول حياة شخصية أو شخصيات بأكملها ، بحيث نرى تلك الشخصيات فى مطلع المسرحية أطفالا أو يافعين ونراها فى خاتمتها رجالا أو شيوخا ، وإنما تتناول المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة فى تاريخ تلك الشخصيات ، وترتفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر تلك الأزمة . ثم تأخذ هذه العناصر فى العمل حتى تبلغ الأزمة قمتها ، ثم تسير نحو الحل الذى اختاره المؤلف . وإذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية ، واللازمة لفهم الأزمة التى تتناولها فإن المؤلف يحتال لإيراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات فى تضاعيف المواد وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وإن كانت هذه الوحدة لا تنعدم ولا تتفكك بوجود موضوعات ثانوية ، ما دامت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الأساسى ، وتلعب دوراً فى تطور هذا الموضوع أو فى إكمال تصوير الشخصيات وإظهار حقائقها النفسية والأخلاقية ، كما تعاصر الموضوع الأساسى فى الزمان وتجاوره فى المكان .

هذا وسوف نرى كيف أن الرومانسية بزعامة فيكتور هيجو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتية باسم مشاكلة الحياة ذاتها حيناً ، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحى حيناً آخر ، فقالوا إنه إذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتى مشاكلة للحياة ، فإن المنطق يقتضى عندئذ أن تجرى أحداث المسرحية فى مدى الساعتين أو الثلاث ساعات التى يستغرقها تمثيلها . وأما أن يحدد الكلاسيكيون لهذه الوحدة الزمنية أربعاً وعشرين ساعة ، فهذا هو التحكم الذى لا يستند إلى شىء . وأما وحدتا الموضوع والمكان فقد هاجمهما الرومانسيون باسم تصورهم الخاص لفن المسرح الذى لا يرون فيه مرآة أو مجهراً آليا للحياة فحسب ، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقاً لتلك

الحياة أو تأليفاً لها وجمعاً لأشتاتها بواسطة الخيال ، ولذلك لا يرون بأساً فى أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل أو أزمات فى تاريخ حياة شخصياتها ، أو أن تجرى أحداثها فى أماكن مختلفة بعيدة التنائى ، وبالتالى مختلفة الأزمنة ، مكتفين بوحدة الأثر العام وتكامل التصوير للشخصيات ، أو إظهار حقائقها النفسية .

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الإغريق والرومان القدماء تقسيما دقيقاً لفنون المسرح احترموه وتقيدوا به . ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكل منهما خصائصه المحددة التى لا ينبغى أن تتداخل وأن يجمع بينها فى المسرحية الواحدة .

فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف وتطهر بهما النفس البشرية ، وأسلوبها الشعرى أسلوب سنام رفيع ، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف ، بل وكانت عند القدماء من الآلهة أيضاً وأنصاف الآلهة . وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسلية أو للنقد السياسى والاجتماعى ، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية ، ومحاولة إصلاحها . وهى ، وإن كانت تكتب شعراً ، إلا أن لغتها كثيراً ما تسف ، وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب فى الغالب ، اللهم إلا أن تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم وتسفيهه وإثارة الخواطر ضده أو محاولة إصلاحه .

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من تراجيديا وكوميديا ، وإذا كانوا قد حاكوا القدماء — وبخاصة أرستوفانيس — فى اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة ، فإنهم لم يقنعوا فى التراجيديا بأن يلتمسوا لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمرائهم ونبلائهم القوميين ، بل راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان الأقدمين ، حتى لنرى راسين يعتذر لاختياره موضوعاً لإحدى تراجيدياته وهى بايزيد (بايزيد) من حياة الأتراك المعاصرين .

هـذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الـكلاسيكى ينهـار بتقدم الإنسـانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية .

فنى القرن الثـامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية الـكبرى ، رأينا الأدباء والمفكرين ينكرون على الـكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحى فى المأســـاة المفجعة والملهاة المقهقهة ، ثم تدعى بعد ذلك أنها تتخذ من المسرح مرآة أو مجهرا للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون إن الحيـاة فى نسيجها العـام ليست مأسـاة وليست ملهاة ، وإنما يبكى الناس أو يقهقهون فى أزمات أو فترات عارضة . والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست بيضـاء وليست سـوداء وإنمـا هى فى الأعم شىء رمادى لا يفجعنا إلى حد المأساة والبكاء ، ولا يضحكنا إلى حد الملهاة والقهقهة ، ولذلك ربما كانت المسرحية التى لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد الملهاة هى التى تصور الحياة فى نسيجها العام . وانتهى هذا النظر الفلسفى إلى ظهور نوع جـــديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة drame larmoyant وهى الدراما التى لا تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفجعا ، بل تـكتفى بإثارة الأسى ، وقد تغرورق منها العيون ولـكنها لا تنتحب بكاء . وكذلك الأمر فى الـكوميديا التى انتحى بها ماريڤو وجهة لطيفة مهذبة أصلت فى الـكوميديا روحا خاصة عرفت بالماريڤودية marivoudage نسبة إلى صاحبها . وهى تلك الروح التى تقوم على الدعابة المهذبة والعبث اللطيف الخالى من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة فى النقد والتوجيه . وكل همها هو التسلية المهذبة . فهى تثير الابتسام ولـكنها لا تشق الأشداق . فالـكوميديا الماريڤودية تنفر من القهقهة الغليظة ، وتترفع عن الإسفاف فى الضحك والإضحاك .

وهـذا الاتجاه وإن كنـا نجد فى التفكير الفلسفى الذى طغى فى القرن الثامن عشر ما يبرره ، إلا أنه مما لا ريب فيه أن ظروف الحياة فى ذلك القرن قد مهدت له التربة فى فرنسا ، حيث كان الفرنسيون يشعرون شعورا

عمضا بذلك الفساد والطغيان اللذين اختنقت بهما الأنفاس، فأخذت النفوس تهدر وتئن قبل أن تنفجر الثورة، بحيث يمكن القول بأن الناس لم يكونوا فى حاجة إلى مآسى المسرح المفجعة، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية، ولذلك اكتفوا بالدراما الدامعة وبالكوميديا الماريڤودية ، وإن يكن من الحق أن نقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها ، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلما ثبتت التراچيديات العاتية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة، حتى ليمكن القول بأن جمهرة النـــاس لا تزال تفضل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح ، وأما الاكتفاء بالتـأثر الخفيف أو الابتسام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم إلا بعض الطبقات المرهفة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان .

وفى القرن الثامن عشر أيضا أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير . وإذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكى القدماء فتقصر التراچيديا على تصوير مآسى الملوك والأمراء والنبلاء ، فإن القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرچوازية وهى عندئذ الطبقة الوسطى ، التى ستشعل فى نهاية ذلك القرن نيران الثورة الكبرى التى أطاحت بالملك والأمراء والأشراف . وقد شاءت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشاكل حياتها . وأحس المفكر الشهير ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعى، فدعا إلى ما سمـــاه بالدراما البرچوازية التى تختار موضوعاتها، وشخصياتها من الطبقة الوسطى، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات إلى جوار التراچيديا والكوميديا اللذين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحى .

والدراما البرچوازية لا تخرج على الكلاسيكية من حيث موضوعها وشخصياتها فحسب ، بل وتخرج عليها أيضا من حيث نوع المشاكل التى تعرضها ، فالكلاسيكية لم تكن تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الإنسانى Hnmaniste ، أى الأدب الذى يعالج مآسى الانسان من حيث هو إنسان فى ذاته . فالصراع فى التراجيديا الكلاسيكية

مثلا يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الانسانية ذاتها ، كالحب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيهـا جميع البشر وتنبع كما قلنا عن الطبيعة الانسانية فى ذاتها . وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر وبخاصة ديدرو فقالوا إن مشاكل الانسان لا تنبع كلها من طبيعته كانسان ، بل إن منها إن لم يكن أكثرها ما ينبع من وضع الفرد فى المجتمع ، ومن العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره من الأفراد، بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحى مادة خصبة لمآسيه من وضع الشخصيات الاجتماعى أو نوع المهن التى يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التى تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة أو تلك قد تصيب الفرد لا لمجرد أنه إنسان بل لأنه طبيب أو محام أو تاجر أو فلاح ، كما قد تصيبه لأنه أب أو أخ أو صهر . وبالفعل وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الابن الطبيعى » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته . ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله .

ومع ذلك فان القرن الثامن عشر كله لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وإن كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد ما لاحظه من نقص فى المسرح الكلاسيكى . وأما الثورة على الكلاسيكية ومحاولة تحطيمها ، أو على الأقل تحطيم القواعد والقيود التى غلت بها الأدب ، وبخاصة الأدب التمثيلى فلم تظهر إلا فى القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

* * *

الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهبا أدبيا إلا بعد مالا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فان طابعها الأساسي قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحرير للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التى استنبطت من تلك الآداب وأصبحت إنجيلا للكلاسيكية . ولا أدل على ذلك من مدلول لفظه الرومانسية ذاتها ، فهى مشتقة من كلمة رومانيوس Romanius التى أطلقت على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القـــديمة والتى كانت تعتبر فى القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية ، ولم تعتبر لغات وآداب فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هى المعروفة الآن بالفرنسية والإيطالية والاسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية والرومانسية إحدى لهجات سويسرا . وقد قصد الرومانسيون باختيار هذا اللفظ عنوانا لمذهبهم ، إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أى الرومانية وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينيـة القديمة ، التى سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد . وكان الرومانسيين يقولون مالنا وللآداب الإغريق واللاتين وأصول فنهم وأمامنا تاريخنـــا القومى وثقافتنا القومية ، بل وروحنـــا القومية تتطلب إلينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا وتبقينا تبعا وذيولا للآداب القديمة وأصولها المدعاة .

وفى الحق إن الرمانسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب ، بل كانت

ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية حتى ليمكن القـول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيرا عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهبا أدبيا أحل أصولا فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الاصول والقيود والتخفف من أغـــلالها ، لكى تتحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيتها، وكأن الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو قصف رعد ، لا يخضع لقواعد ، ولا يصدر عن صنعه مقصودة أو نشاط ذهن وعمل إرادة. وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع ، حتى لنرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولو اننا نظرنا فى نشأة الرومانسية بفرنسا منـذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتتغلب فيها على الكلاسيكية ذات الجذور العميقة فى المزاج الفرنسى والفلسفة الفرنسية ، لولا تضافر عـــدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحـالة النفسية التى تتميز بها الرومانسية .

والذى لا شك فيـه أن العقلية الفرنسية فى جوهرها عقليـة وضوح ومنطق واتزان ، وهى فى ذلك تختلف عن العقلية الإنجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجموح الخيال وتشعب العاطفة حتى ليـــؤمن الفرنسيون بأن تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى إلى انجلترا وألمانيا بآداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيها وكتابتهم عنها فى حماسة وإعجاب قد كانت من العوامل التى مهدت النفوس والأمزجة فى فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتو بريان ، الذى هاجر إلى إنجلترا وتأثر بآدابها بل وترجم إلى الفرنسية أثرا أدبيـــاً ضخما هـو الفردوس المفقود لملتون ، ثم مدام دى ستايل التى هاجرت إلى ألمانيا وكتبت عنها كتابا خالدا سمته « عن ألمانيا ». وفيه تتحدث عن الروح الألمانيـة التى تغلب الرومانسية على طبيعتها، وتعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألمانى

الخارق فى تلك الحالة النفسية .

وإنه وإن يكن من الحق أن روسو الذى أنفق الجانب الأكبر من حياته فى سويسرا قد مهد ككاتب فرنسى منذ القرن الثامن عشر السبيل للرومانسية بثورته على كافة القيود والأوضاع والدعوة للعودة إلى الطبيعة وإلى الحياة الفطرية، إلا أن هذه الدعوة لم تنته إلى ظهور الرومانسية كمذهب ، وماكان لها أن تنتهى إلى هذا حتى ولو أضفنا اليها المؤثرات الانجليزية والألمانية التى أشرنا إليها فيما سبق ، لو لم تتضافر ظروف الحياة فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكى تخلق تلك الحالة النفسية التى صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها ، فاستحالت إلى مذهب أدبى ، بل وإلى فلسفة وسلوك فى الحياة .

وللإحاطة بهذه الظروف لا يكفى أن نرجع إلى التاريخ لنعلم أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمخضت عن نابليون الذى بلغ ذروة المجد ، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيرا فى جزيرة سانت هيلانة ، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم التاريخ الأدبى فى ذاتها بقدر ما تهمه فى مقدار تأثيرها على بعض تلك النفوس الحساسة التى يتكون منها الشعراء والأدباء. وفى رأينا أن كتاب « اعترافات فتى العصر » للشاعر الرومانسى الكبير ألفريد دى موسية هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الاحداث على نفوس الأدباء الناشئين فى النصف الأول من ذلك القرن . ولننقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسية عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون وإذلال فرنسا ، حيث يقول « كان الاطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفاً ولا دروعا ولا مشاة ولا فرسان فيتساءلون : أين اذن آباؤنا ؟ ويكون الجواب : إن الحرب قد انتهت وأن قيصر (نابليون) قد مات . وأن صور ولنجتون وبلوخر قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل » ، وقد كتب من تحتها : إلى منقذى العالم .

هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شبيبة مهمومة ، شبيبة نبتت من قطرات الدماء الحاره التى غمرت الأرض . ولدوا فى جوف الحرب للحرب، وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما ثلوج موسكو وشمس الأهرام . لم يخرجوا من قراهم ، ولكن كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى يقود إلى عاصمة من عواصم أوروبا . لقد تمثل بعقولهم عالم بأكمله ، ثم هاهم ينظرون إلى الارض والسماء والمسالك والطرق فإذا الكل صامت خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس تتردد أصداؤه فى الآفاق البعيدة .

لقد كانت نفس الشبيبة عندئذ تتنازعها قوى ثلاث : من خلفهم ماض قد تحطم إلى غير رجعة ، وإن كان لا يزال ينبض تحت ما خلف من أنقاض يرقد بين حناياها من تحجر من شيعة عهد الاستبداد المنصرم ، ومن أمامهم فجر أفق شاسع قد أخذ يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين محيط كذلك الذى يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد : ضباب يختلج محو المعالم ، بحر عاصف يغص بالغرقى وإن لاح بآفاقه البعيدة من حين إلى حين شراع أبيض أو سفين ينفث البخار كثيفا ؛ ذلك هو عهدنا الذى يفصل الماضى عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وإن أشبه كليهما ، ما تخطو به قدم إلا تساءلنا : أبذرة ما نطأ أم طلل .

وسط هذا السديم كان على أولئك الشباب أبناء الأمبراطورية ، وحفدة الثورة الذين يتفصدون قوة واقداما أن يتخيروا ما يريدون: أن يشقوا ما يريدون من سبيل .

فى هذه الفقرات يصور موسية تصويرا دقيقا تلك الحالة النفسية التى خلفها ما اصطلح على فرنسا من أحداث جسام فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكى .

وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهبا أدبيا دعا إليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعا — وهى على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد — وإنما هى حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من

انهيار ذلك المجد . ولكنها أصبحت بعد ذلك مذهباً عند المقلدين الذين طوى الزمان ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخف مصنوع .

شبت الثورة فقلبت أوضاع الحياة : أعزت رجالا وأذلت رجالا ، بل كم من مرة أكلت بنيها . وجاء نابليون فملأ الوجود بمجده ، حتى أصبح الشباب لا يحلمون بغير المعارك وقيادة الجيوش يكتسحون بها العالم فيتحدث الناس ببطولتهم كما يتحدثون عن امبراطورهم العظيم . ثم كانت واترلو التي تحطم فيها مجد ذلك البطل ، واذا بجزيرة سانت هيلانة رمز لما يدبر القضاء من محن .

وتساءلت الشبيبة : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصير ! أما من سبيل إلى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الاحلام من هوة لم يعد سبيل إلى عبورها ، فانطوت على نفسها ، وعز العمل ، فاتخذت حياتها موضوعا للنظر ، وشغل الأدب نشاطها المتعطل فإذا به أدب شخصي .

وهال الشبيبة ما أحست من عجز وحزنت ، فقال شاعر منهم : « المرء طفل يهذبه الألم » ، « لا شيء يسمو بنا قدر ما تسمو الآلام » ، وقال آخر « إني أحب جلال الألم البشري » ولقد يعود قائلهم الى نفسه فاذا بها قد ضاقت بحزنها وإذا بها تود أن تلتمس العزاء فيما تصيب من مسرات عارضة تقدرها قدرها لأنها عرفت الأحزان .

واستمع بعضهم إلى نداء الطبيعة تدعوهم إلى صدرها الرحيم ، فمنهم من خف إليها يلتمس في جمال زينتها سلوى عن آلامه ، ومنهم من أخذته العزة بالإثم فقال : « لا ، مالي حاجة إليك ، وما أنت لنا أم بل زوجة أب ، لكم أفنيت من أجيالنا : يمرون وأنت باقية خالدة تحدثيننا بما نحن صائرون إليه من فناء ، ثم ينصرف إلى أطلال الماضي يخصها بحبه . ولم لا ؟ وما هي إلا صورة لنفسه .

تلك هي الرومانسية : خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكي ، بل وعلى

كل أدب ، فى زمن بلغت فيه الحاجة إلى العبارة عن النفس مبلغا لم يدع مجالا للتفكير فى أصول الأدب — نظر فى المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كل على نفسه — حزن عميق يصرف الشعراء إلى مناظر الطبيعة ، بل وإلى انقاض الماضى ، يفكرون خلالها وتفكر خلالهم ، ثم إحساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين الفرد والجماعة ، بما بين الحرية والقيود ، بما بين الماضى والحاضر من صراع هو مصدر البلوى .

وأما ما دون ذلك من بحث عن طرق الأداء فى آداب القرون الوسطى القومية النشأة ، أو من استلهام لآداب الألمان أو الانجليز التى بصرهم بها مدام دى ستايل وشاتوبريان وأمثالها بدلا من الرجوع إلى الاداب اللاتينية اليونانية - فأعراض لا تمس روح الأدب الرومانتيكى فى شيء كبير .

جاهدت فرنسا فى ثورتها فحسبت أن العناية الإلهية قد ساقتها لتحمل الحرية إلى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون ، ثم ها هو نابليون يلقى أسيراً محطما بجزيرة موحشة ، بل ها هى فرنسا ذاتها فى قبضة أعدائها يملون عليها إرادتهم وقد أنزلت بها الحروب الطويلة البؤس والدمار، فأى غرابة إذن فى أن تكتسح الرومانسية الأدب الكلاسيكى أدب الحقائق العامة ، أدب التقاليد الأدبية والأرواح المطمئنة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات ، وكان هذا طبيعيا بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للانسان بحقوقه ، وإن كانت الأحداث التى تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفا خاصا فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيد هذه المشاعر القائمة قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون فى شقائهم نعيما ونبلا ، وفى الشعر عزاء عن هذا الشقاء ، وإن كنا نراهم أيضا يهربون من أرزاء تلك الحياة ، إما إلى الطبيعة وإما إلى إله عاطف قد تكون فيه

بعض سمات إله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها .

وإذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد فى فنها بأصول أو أوضاع ، فانها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول والاتجاهات التى تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللون المحلى » و « الخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التى تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل ، اللذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلا باحد أمرين إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبائعها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات . ولما كان كلا الأمرين عسيرا إن لم يكن مستحيلا ، فان هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكواهم والأنين منه أو التمرد عليه .

وإنه وإن يكن هذا التعارض حقيقة إنسانية عامة تصدق فى كافة العصور إلا أنه مما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعمق إحساسا به فى أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث ، عنها فى أى عصر آخر حتى لنرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بانه قد أصبح مرضا لعصرهم . ولا غرابة فى ذلك فان الفرد قد عظم إحساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ، بينما ضعفت إمكانيات الحياة ، أو على الأقل لم ترتفع إلى مستوى الطموح الفردى ، فكان التصادم عنيفا وكان الألم ممضا بل كان مرضا ، وإن استعذبته نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجمل الأغانى ما كان أعمقها يأسا .

واللون المحلى عبارة حارب بها الرومانسيون الاتجاه الإنسانى العام عند الكلاسيكيين ، فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان فى ذاته . ولا عن مشاعر الإنسان فى ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف

والأحاسيس ، ولذلك تريد أن تضفى على كل إنسان لونه المحلى ، فالإسبانى غير الفرنسى ، واليونانى غير الجرمانى . وحب موسييه غير حب لامارتين أو هيجو ، فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة. وإن يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد،منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منهـا بين البشر، ويصدر عن الانسان فى ذاته وباعتباره إنسانا. ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو وجعلها منبعا لكافة الفنون،حتى اتخذ الكلاسيكيون من مشاكلة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام ، فان الرومانسيين قـد تمردوا على هذه الفلسفة ، وقالوا إن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعر ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطابية فانها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية، وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة ڤيكتور هيجو فى فرنسا وبيرون فى انجلترا ، وذلك بينما نراها مناجاة عند لا مارتين وإنفجارات عاطفية عند موسية ، وإن تكن تلك النغمة الخطابية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل «طرطشة» عاطفية وتهافتا مائعا وأنينا كاذبا .

ولما كانت الطبيعة تعتبر فى كافة الآداب الإنسانية مصدرا للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها، فلعله من الخير أن نوضح أختلاف وجهة نظر

الرومانسية إليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة، فنقول إن الانقلاب الذى حدث لا يرجع إلى الرومانسيين المذهبيين بقدر مايرجع إلى الذين سبقوهم فى التمهيد لهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص . فهو الذى ثار فى كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميتولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والربات التى كانت تقطن عند الإغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات ، بل والحقول ، وذلك لكى يرد الإنسان إلى الطبيعة صمتها الأبدى وسكونها المستجم فلا تعود غير معبد واحد ضخم تعمره روح الله . وأخذ الرومانسيون بهذه الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الإغريق القدماء غير ربة واحدة هى « الميز » أى ربة الشعر ، التى لا نزال نراها تحاور ألفريد دى موسية فى لياليه وتعزية عن آلامه وترنحه بقيثارة الشعر لكى ينطلق بعد انحباس ويغرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء والتغريد خير عزاء عن الحياة وآلامها .

* * *

ونحن وإن كنا نعتقد أن خير وسيلة لإدراك معنى الرومانسية هو قراءة روائع الرومانسيين التى ترجم منها إلى العربية عدد كبير فى العصر الحديث، إلا أننا مع ذلك نرى من الخير أن نثبت هنا إحدى القصائدالتى يجمع العالم على أنهامن روائع الرومانسية، وفيهانتبين الكثيرمن المعانى والأحاسيس والنغمات التى تكون المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى قصيدة ليلة أكتوبر للشاعر الفرنسى ألفرد دى موسيه . وهى تجرى على صورة حوار بين الشاعر وربة الشعر . حول تجربةحقيقية عاشها الشاعروقاسى منها آلاما مرة فى حب عاثر هو حبه للكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج ساند ، التى سافر معها إلى مدينة البندقية بإيطاليا ، حيث سقط الشاعر مريضا ، وعاده طبيب إيطالى وقعت جورج ساند فى حبه وهجرت الشاعر المريض الذى

عاد إلى باريس محطما كسير القلب . وفى خلال تلك المحنة أتته ربة الشعر حيث جرى بينه وبينها الحوار التالى .

الشاعر : لقد تبدد الألم الذى أضنانى كما تتبدد الأحلام حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : مابك إذن شاعرى ؟ ! ما هذا الألم الخفى الذى أقصاك عنى حتى ما أزال أشقى به ؟ ما هذا الألم الذى خفى عنى وإن طالما أبكانى .

الشاعر : كان ألما مبتذلا مما يصيب الجميـــع ، ولكننا نحسب دائما ـــ لخبلنا الجدير بالرحمة ـــ أن ما يتسرب إلى قلوبنا من ألم لم يتسرب مثله إلى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ! مافى الألم من مبتذل إلا ألم نفس مبتذلة . دع ـــ عزيزى ـــ هذا السر ينطلق من فؤادى . . . افتح لى نفسك وتكلم واثقا من أمانتك فان الصمت أخ للموت . ولكم شكا متألم ألمه فتعزى عنه ، ولكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : إذا كان لابد اليوم من الكلام عن ألمى ، فوالله لا أدرى بأى اسم أسميه : أكان حبا ؟ أم جنونا ؟ أم كبرياء ؟ أم محنـه . وما أدرى من سيفيد من سماعه . وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد خلونا إلى أنفسنا فى جلستنا هذه إلى جوار الموقد . خذى قيثارتك وتعالى إلى جانبى ثم أيقظى ذكرياتى بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعرى ، أسائلك أولا أشفيت حقا من ألمك ؟ وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه فى غير جفوة ولا هوى ، كما عليك أن تذكر أنى رسول السلوى فليس لك أن تزج بى فى شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمى شفاء يحملنى على الشك فى أنى ألمت يوما ما . لا ، لا تخافى، وما دام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منا بأخيه : ما أعذب أن نبكى ، وما أعذب أن نبتسم كلما ذكرنا آمالا نستطيع أن ننساها .

ربة الشعر : دعنى أحنو بشفقة على قلبك — وقد أغلقته دونى — حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تكلم — عزيزى — وها قيثارتى تنصت إلى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها الباكية المتهافته : وأما أشباح الماضى ، فها هى تمر فى فيض من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما حييت غيرك ! أيتها الوحدة المقدسة ! تباركت آيات الله أن عدت إليك ، إلى معبد أفكارى ! أيتها الجدران ، لطالما هجرتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران . وأنت مصباحى الوفى: هذا قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربتى ! ربتى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ نعود فنغنى سويا . نعم سأفتح لك نفسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمى مبلغ الألم الذى تستطيع أن تحدثه امرأة،وأنتم تعلمون رفاق نفسى أية امرأة تلك التى أذلت رقابى كما يذل العبد سيده ! ما أبغضه من نير ! لقد أضنانى فذهب بقوتى وشبابى .. ولكنى لا أكذبك أنى لمحت السعادة إلى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنبا إلى جنب فوق الرمال الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد : فأذكر جسمها الجميل وقد تعطف بين ذراعى والقمر يغمرنا شعاعه . ثم . . . لننس كل ذلك . . . وهل كنت أعلم إلى أين يقودنى القضاء ؟ ... من يدرينا ... لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفا ، وإلا لماذا أنزل بى ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟ !

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لا تعود إليها . . . وهل من أمانة القصص أن تنكر ما مر بك من أيام سعيدة؟ ! إذا كان

القضاء قد تنكر لك يوما أيها الشاب فلم لا تبتسم ،كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟ !

الشاعر : لا ،لاأريد أن ابتسم لغير آلامى ! ربتى ، قلت لك إنى أريد ان أقص عليك — هادىء النفس من كل حفيظة ـ ما كان لى من آمال واحلام وهذيان، لتعلمى متى وأين وكيف نزل بى ما نزل.

أذكر ، ربتى ، اننا كنا فى ليلة حزينة من ليالى الخريف ، ليلة تـكاد تشبه ليلتنا هذه — وقد أخذت همسات الريح بحفيفها المطرد الممل ترفح فى عقلها المضنى حالك الآلام . . . . وقفت بالنافذة أنتظر عودتها ، وقد أرهف منى السمع، وإذا بضيق شديد يأخذ بالنفس وينذرنى بخيانتها . وكان الطريق قاتما موحشا إلا من بعض أشباح مرت وبيدها مشاعل،والريح تهب من حين إلى حين يابى المنفرج قليلا فيصل الى نفسى ما يشبه أنين البشر . لست ادرى عندئذ إلى اى الهواجس اسلمت نفسى ، ولـكن عبثـا حاولت ان استجمع قواى المتخاذلة . . . ودقت الساعة فسرت بى رعدة قوية . . . . ولـكنها لم تعـد ! وظللت محنى الرأس ، اقلب البصر بين الطريق وجدران المنـازل . . . آه — ذلك انى لم اطلعك على تلك النار القاسية التى اضرمتها تلك المرأة اللعوب بين جوانحى — لم يكن بقلبى حب غير حبها، وكان الموت أحب إلى من يوم لا اقضيه إلى جوارها ! ومع ذلك اذكر اننى حاولت بكل قواى ان احطم أغلالى ، فدعوتها ألف مرة بالخائنة الحانثة ، وأخذت اعدد كل ما نزلت بى من محن . . . . ولـكن ذكرى جمالها لسوء طالعى ما كانت تمر بخاطرى إلا هدأت جميع آلامى و تبددت محنى ! . . . وطال بى الانتظار حتى مال النوم برأسى إلى حافة الشرفة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر النـــاهض فطفق بصرى المبهور . وإذا بوقع أقدام . . . وقع خفيف على الحصباء ، يأتينى من منعرج الطريق . . .

يا إلهى ! اللهم رحمتك ! ...هى بعينها ! ودخلت الغرفة ... من أين أتيت

ماذا فعلت هذه الليلة ؟ أجيبي ؟ ماذا تريدين منى ؟ لم أتيت فى هذه الساعة أين امتد هذا الجسد الجميل طوال الليل ؟ بينما أنا بالشرفة وحيدا ساهد الجفن باكى العين ؟ فى أى مكان وبأى مخدع ؟ ولمن ابتسمت ؟ أيتها الخائنة الجسور ! أتستطيعين بعد ذلك أن تأتينى مانحة شفتيك لقبلاتى ؟ ماذا تبغين منى ؟ ما هذا الظمأ المخيف الذى تحاولين به جذبى إلى ذراعيك المضناتين ؟ اذهبى عنى ! اذهبى . . . ما أنت الآن إلا شبح من أحببت ! عودى إلى القبر الذى نهضت منه ! دعينى أنسى إلى الابد أيام شبابى . . . ويل لك أيتها المرأة الداكنة الأعين . . . لقد طوى حبك المشئوم ربيع حياتى ، ونضرة أيامى . . دعينى أومن — كلما ذكرتك — أننى كنت فى حلم تقضى .

ربة الشعر : هدىء من روعك ، أضرع إليك . لقد بعثت نبراتك الرعد فى نفسى . . . أيها العزيز المحبوب ! يوشك جرحك أن يدمى من جديد . واحسرتاه ! أكان إذن بهذا العمق ؟ أما لآلام الحياة أن تحث خطاها إلى النسيان ؟ انس ماكان ونح عن نفسك اسم تلك المرأة الذى لا أريد أن أفوه به !

الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمنى الخيانة ! وقد ذهب . بعقلى الرعب والغضب .

علمنى صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتنكر لكل سعادة ولو لم يكن منها إلا الشبح ! لقد ألقى بى شبابك وسحر جمالك إلى اليأس . . وأصبحت — وقد رأيتك تبكين — أشك حتى فى صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت فى سذاجة الطفل ، كالزهرة يبللها ندى الصباح ، حتى تفتح قلبى لحبك . وكان قلبا غريرا نخدعته آثامك . . . ولكم كان أيسر عليك أن تتركى له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم ، وعنك تفجرت دموعى . ثقى أنها ماتزال تتدفق ، وأنها لن تجف ، وهى تجرى من جرح

ليس له أن يندمل ... ولكنى سأغسل قلبى من هذا النبع المر وسأخلف به إن صدقت آمالى — ذكرياتى البغيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغى أن تجرح يوما قضيته إلى جانب حسناء خادعة ، وقد لمحت فيه سرابا من السعادة . احترم حبك ما اردت أن تحب . وإذا كان من الشاق على ضعفنا البشرى ان نصفح عما يصيبنا الغير به من الم ، فلنوق انفسنا لظى الحفيظة . إن عز الصفح فليكن النسيان . وكما يرقد الموت إلى احضان الأرض يجب ان يرقد ما همد من عواطفنا مخلفا رمادا ... رمادا مقدسا ما يجوز ان تمتد إليه يد بعدوان. ثم خبرنى، لماذا ـ وقد أخذت تقص على نبأ بلواك الحارة ـ لا تريد أن ترى فيما كان إلا حلما تقضى أو حلما خاب ؟ أتحسب أن القضاء يصدر عن غير حكمة ؟ أتظن أن الله قد بلاك غير واع بما يفعل ؟ من يدرينا ؟ لعل بلواك سبيل نجاتك ! اذكر — أيها الطفل — أنك مدين لها بتفتح قلبك... وما لنفس أن تفطن لمكنونها إلا أن يصيبها ألم قوى . تلك نواميس الطبيعة القاسية . . ولكنها نواميس قديمة قدم القضاء المحتوم ، وما لنا من مناص عن أن يعمدنا الألم ، ندفع به ثمن ما نصيب من سعادة ... أو ماترى النبت لا يقوى أو يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا الدموع . وقديما رمزوا للسعادة بشجرة محطمة كستها الزهور ونَدَّتها قطرات المطر . ألم تقل أنك قد شفيت من جنونك ؟ إنك بعد فى عنفوان الشباب ، مكتمل السعادة ، معزز أينما حللت ... ولى أن أسألك عما كنت فاعلا لو انك لم تعرف البكاء — عندما تختلس من الحياة مسراتها العارضة . أكنت تستطيع أن تقدرها ؟ أكنت تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب ، وقد نادمك خل قديم فوق منبسط العشب ، والشمس آفلة للغروب ؟ أليس ذلك لأنك عرفت الألم فقدرت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب الزهر والغياض والمروج وأن تطرب لأناشيد بترارك وتغريد الطيور ... ثم ميكيل انجلو وسحر الفنون ... وشكسبير وآيات الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك إلا لأنك وجدت بها آثار الزفرات القديمة . وكيف كان لك أن تفهم جمال انسجام

السماء وصمت الليل وهمس الميـــاه ما لم يسبق أن حملتك الحمى والسهاد — حيث كنت — غلى النزوع الى الراحة الأبدية .

ثم أما تنعم اليوم بمحبوبة أخرى ، تسكن إلى جوارها فى ظلمة الليـل وقد وضعت يدك فى يدها فتزيد ذكريات آلام شبابك من عذوبة ابتسامتها! . . . ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل إلى أعماق الغـابات المزدهرة ، وفوق الرمال الفضية وأشجار الحور وسط معبد الطبيعة ؟ أما تهديك السبيل أشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعـه ، أما يتعطف بين ذراعيك جسم جميل كما تعطف آخر من قبل ؟ وهبك لاقيت الحـظ فى طريقك أما كنت تسير خلفه مغنيا من جديد . فيم الشكوى إذن؟ لقد قوى الألم عود الأمل فى نفسك . لم إذن تأبى إلا أن تبغض ألم شبابك وقـــد جعلك ذلك الألم خيرا مما كنت ؟

ولدى العزيز ! ما أجدر تلك الخادعة برحمتك و ن أسالت دموعك . ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة الى جـــوارها ، وبما أنزلت بك من آلام ! لقد كلفتها جسيما ، ومن يدرى لعلها أحبتك صدقا ، ولـكنه القضاء شاء أن يحطم قلبك على يدها ! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد علمتك إياه ، ثم احتضنت ثمرة آلامك حبيبة اخرى . . . ارحمها فقـد مر حبها كحلم حثيث . . . لقد رأت جرحك داميا فلم تستطع له شفاء ! وأنا أعلم — وأرجوك أن تصدقنى أن دموعها لم تـكن كلهـا كاذبة . . . ولو أنهـا كانت كذلك لمـا أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد تعرف كيف تحب !

الشاعر : حقا تقولين . إن البغض إثم ؛ ينساب فى نفوسـنا انسياب الأفعى فترتعد منا القلوب . اسمعى عنى ربتى . هذا قسمى أستشهدك عليه : بحق أعين تلك الحبيبة الزرقاء . . . بحق صفاء السماء ، بحق تلك النجمـــة اللامعة التى تحمل اسم ربة الحب « ڤينوس » ، وقد اخذت تتوامض فى الأفق كاللؤلؤة أصابتها رعشة خفية . . . بحق جلال الطبيعة ورحمة الله ، بحق ضياء النجــــوم الساجى الذى يهدى عابر السبيل . . . بحـق الغياض والروض والغابات الملتفة . . . بحق قوة الحياة وروح الوجود . . . أقسم انى طارح عن ذاكرتى ما تخلف بها من آثار حب عاثر ، مخلفاً إياه وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فهـا أنا أتركك بعد أن دعوتك غــير مرة بأرق الأسماء، ولتكن ساعة فراقنا ساعة صفح شامل . ليصفح كل عن أخيه ، ولنفصم عرى ذلك السحر الذى ربط قلبينا أمام الله، وهأنا أذرف بين يديك دمعة تصحب وداعى الأخير . . .

والآن ربتى المشرقة الجمال . . . هيا بنا إلى غرامنا ، أسمعينى من نغماتك السارة كما سبق أن سمعت منك والحياة فى بدئها . . .

ها هو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح . . . فتعالى نوقـظ حبيبه قلبى ، ولنذهب نجنى زهر الحديقة . تعالى نرى الطبيعة الخالدة تطرح غلائل النوم . . . فسنبعث معها إلى الحياة عندما تبعث الشمس أول شعاعها .

* * *

فى هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة إلى التعبير عن ذاته ، كما نجد فلسفة الألم الذى يهذب الإنسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة التى قـد تمر به فى حياته، كما يهدى الشعراء إلى منابع الفن والجمال فى الحيـاة وفى الطبيعة ، وبذلك يسمو بإنسانيتهم ويطهر نفوسهم من الأحقاد والضغائن ، ويحملها على التسامح والغفران بل والتعزى عن محن الحيـاة ، بفضـل ذلك التسامى الذى يعوض عن تلك المحن . وان تـكن كل تلك المعانى الشعرية الجميلة قد تصبح وبالا على الشعر والأدب بل وعلى الفرد والمجتمع ، أى على الإنسانية كلها ، عندما تصبح تصنعا ودعاوى جـــوفاء للبطولة الـكاذبة والاستشهاد الرخيص ، أو حافزا للانحلال الخلقى أو الإسراف العاطفى السخيف، فضلا عن محاولة تبرير الرذائل ، وأنواع الضعف الأخلاقى ، التى قد ترفع شباب الأدب الى المغامرات المسفة ، ومحاولة تبريرها بالصاقها بربة الشعر وآلهـة الفنون ، مع أنها عاجزة عن أن تنتج فنا جميلا أو تهز نفسا نقية المعدن .

وإنه وإن تكن كل هذه الخصائص لا تلائم – كما هو واضح – إلا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أو فيما تتلقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات ، إلا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند هذا الشعر الغنائى بل تعدته أيضا إلى الشعر والأدب الموضوعى ، وكان لها – بنوع خاص – فى مجال الأدب التمثيلى إنتاج ضخم . بل وتعصب الرومانسيون لهذا الإنتاج تعصبا شديدا يخيل إلينا عندما نقرأ أنباءه أنهم كانوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفا عن المعارك التى خاضتها الإنسانية فى سبيل أسمى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت لفيكتور هيجو لأول مرة مسرحية هرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ، كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالغى العنف ، وقد تصدر الرومانسيين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتيه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين للرومانسية، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى سنتحدث عنه فيما بعد . وقد ارتدى الشاعر الكبير صدارا أحمر فاقع اللون وبيده ويد فريقه كله جماجم، يستخدمونها ككئوس يسكبون فيها النبيذ، الذى يحتسونه تحديا وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتعقلها ومراعاتها للأصول والقواعد ، مما أدى إلى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لا تزال مضرب المثل فى المعارك الأدبية التى لا تكتفى بالقول ، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلى رغم موضوعيته بحكم طبيعته، لم يستطع الرومانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة، فجاء مسرحهم غنائيا حينا وخطابيا حينا آخر تبعا لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعريتهم . فمسرح موسيه مسرح غنائى ملىء بالصور والأخيلة الرومانسية . ومسرح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطابية بنغماتها المنبرية الجهيرة . وكل ذلك فضلا عن العنف والأسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية ، عن المذهب الألمانى الشهير ، المسمى بالعاصفة والدفع ، أى غليان النفس وهياج العاطفة ، وقدة الإحساس .

كما أخذوا عن الإنجليز بعض موضوعات مسرحياتهم، على نحو ما نرى فى مسرحية شترتون التى كتبها ألفريد دى فنيى ، وفيها يعرض مأساة شاعر إنجليزى شاب عاش فعلا ، وهو شاترتون الذى عضه البؤس حتى باع آخر ما تخلف له عن أجداده، وهو قطعة صغيرة من الماس، وأنفق ثمنها على طعامه فضاعت الماسة وضاع ثمنها، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملازم الذى ظل يضنيه حتى انتحر ، وإن تكن رحمة سيدة جميلة خيرة — وهى كيتى بل — قد خففت عنه بعض محنه وآلامه . وبذلك أصبح شاترتون رمزا للشاعر الرومانتيكى .

وأما أصول الفن الدراماتيكى فمما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص . وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسى الشهير ستندال الذى ألف كتابا نقديا عن « راسين وشكسبير »، واتخذ من راسين ممثلا للكلاسيكية، ومن شكسبير ممثلا للرومانسية، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت فى عصر شكسبير ولا أصبحت مذهبا ، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها من المذاهب، وإنما صدر عن عبقريته الخاصة ، التى مزقت كافة الأصول والقواعد ، وأبت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين .

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسى الكبير زعيم الرومانسية فى فرنسا وهو فيكتور هيجو ، قد استهل حياته المسرحية بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية ، كما فعل من بعد الشاعر بودلير عندما مهد للرمزية فى فرنسا بترجمته لقصص وأشعار إدجار ألان بو ، وكما فعل أيضا الشاعر لوكونت دى ليل عندما مهد للمذهب البارناسى الذى يستمد أصوله الفنية من الشعر الإغريقى القديم بترجمة إلياذه هوميروس شعرا فرنسيا جميلا ، بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية فى الشعر والأدب بدلا من الوثنية الإغريقية ، بترجمته للفردوس المفقود لملتون .

ولم يكتف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية

بل أخذ فى دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها ، واتخذ هذه الدراسة كنانة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية وأصولها فى ذلك المنشور الأدبى العنيف الذى أصدره هيجو فى صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كرومويل ، وهى المقدمة التى أصبحت إنجيل الرومانسية ، فى الأدب التمثيلى الرومانسى ، حتى لقد نسيت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها حتى أصبحت « مقدمة كرومويل » تعتبر وثيقة أدبية ضخمة منفردة بذاتها فى تاريخ الأدب الفرنسى ، بل وفى تاريخ الآداب الأنسانية بوجه عام، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائما بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها ، كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية ، حتى ولو لم يطبقوها فى بلادهم تطبيقا فعليا كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطى التى أوضحها مونتسكيو فى كتابه عن « روح القوانين » . ولم يطبقها الفرنسيون فى بلادهم بقدر ما طبقها الأمريكيون على أثر انتصارهم فى حرب التحرير، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية، حتى ليقول الأوروبيون إلى اليوم أن فرنسا قد كانت دائما معمل أفكار للحضارة الغربية .

وفى مقدمة كرومويل يهاجم هيجو المسرح الكلاسيكى فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند إلى منطق سليم فيما عدا وحدة الموضوع ، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع ، بل يريدها أن تكون وحدة الأثر العام الذى تحدثه الرواية فى النفس . وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة وكأنها قطعة منها ، فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهى الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية . كما نراه يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذى يقضى بألا تجتمع فى المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة . وحجته فى ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له فى واقع الحياة التى كثيرا ما تتقلب بين الجد والهزل وتتقلب معها مشاعر

الناس فى أمكنة ولحظات متجاورة أو متقاربة . وإذا كان هذا صحيحا فى الحياة ، فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قاتما وإن مشرقا ، إن عابثا وإن ضاحكا . بل ويذهب هيجو إلى أبعد من ذلك استنادا إلى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا لتلك الحياة ، بغية إظهار أسرارها أو إثارة مكنون النفوس . ولقد يكون فى جمع المضحك إلى جانب المبكى ما يزيد فى لون كل منهما وضوحا وتأثيرا ، على نحو ما نرى فى مسرح شكسپير ، حيث يظهر المضحك Clown وسط أعتى المشاهد ، بل وحيث نرى حفار القبور مثلا يشرب النبيذ فى جمجمة ، بينما يمر إلى جواره على المسرح هملت الفيلسوف الحائر الذى يتأمل الحياة وسط المقابر ، وتهتز نفسه رعبا من ذلك الفنـــاء المخيف الذى يتربص بالحيـاة والأحياء ، بينما يلهو ويعبث حفـار القبور اللاهى ، بل ويشرب النبيذ فى جمجمة أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

وإذا كان المسرح الكلاسيكى ينفر من مشاهد العنف ، ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكى يجنب المشاهدين رؤيتها ، فإن المسرح الرومانسى على العكس من ذلك نراه يفضل « العاصفة والدفع » ، ولا يحجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء والدماء ، على نحو ما يفعل شكسپير فى مسرحه ، الذى لا يكتفى بعرض مشاهد العنف العاتية التى قد تشاكل الحياة ، بل ويملأ مسرحه بالخوارق والشواذ وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف ، بل ويصور الحقائق الإنسانية ذاتها أكبر من الطبيعة حتى تتبين ملامحهـــا ، وكأن مسرحه مجهر ضخم يوضح أخفى أسرار الحياة وأدق قسماتها ، وإن لم يفسد من تلك الأسرار أو القسمات شيئا . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسپير قد انفرد بها ، وأن يكون الرومانسيون قـــد قعدت بهم ملكاتهم الخـالقة وبصيرتهم النـافذة عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه شكسپير فى مسرحه الفريد الخالد .

وأخيرا قضت طبيعة المذهب الرومانسى على أدبه التمثيلى بأن يقوم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال، أكثر من قيامه أو اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل لعناصرها، بينما استطاع شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل وعنف الخيال وقوة الاثارة العاطفية .

هذه هى الرومانسية التى سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر على الآداب الانسانية الكبرى . وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن والفساد والتصنع . فزعمها أن الأدب وحى وإلهام وخلق،لا صناعة ومحاكاة ونظام،قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات إلى إهمال الصياغة اللغوية وجمالها ومتانتها،كما أدى بها أحيانا إلى ما يشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام إلى حد الفوضى القبيحة ،كما أدى بها استخدام الأدب والشعر إلى التعبير عن الذات أو الأنا الضيقة المحدودة،إلى إنزالها الأدب والشعر إلى مستوى الوسيلة الرخيصة ، بدلا من أن يظل الأدب والشعر شيئا مقدسا ، مكتفيا بذاته كغاية سامية هى خلق الجمال ونحته من اللغة،كما تنحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء والألوان ، أو أداة — إذا لم يكن بد من أن ينظر إليه كأداة — لغايات أسمى من الفرد وأوسع من الأنا. كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الانسانية الكبرى ، وهى قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته . بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين إلى النظر إلى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التى نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة،ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكعت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة ، كما كانت الأرستقراطية القديمة تثرى وتتسكع وتستبد بفضل الاقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق ، أو ردود الفعل قد كانت السبب فى ظهور كل تلك

المذاهب الأدبية التى أخذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر ، ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويطغى فى النصف الثانى من ذلك القرن ، ثم فى القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التى يمكن أن يقال أنها قد نشأت معاصرة تقريبا للرومانسيين . ثم « الفنية » أى مذهب الفن للفن الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والرمزية والبرناسية ، وأخيرا الالتزامية والوجودية فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتفشيها دخل فى ظهورها وامتداد سلطانها .

* * *

« الواقعيـــة »

لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا فى اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التى ترجمت بها لفظة ريالزم Realisme الأوروبية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقى للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقرأ للأدباء والمفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعى فنفهم منه أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله ، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسى.وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكلها حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية ، أى أدب أرسطقراطية الفكر التى تعتزل حياة عامة الناس ، لتسبح من أبراجها فى سماوات الفكر والخيال،حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات ،

تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعى إلى الأدب الموضوعى، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى . وهذا المفهوم الأخير يسلمنا إلى المفهوم الاشتراكى بمعنى الواقعية فى الأدب ، حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها، وذلك لإيقاظ وعى الجماهر ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كل هذه المفاهيم نستطيع أن نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذى انتقل إلينا من العالم الغربى يفيد عندهم مدلولا اصطلاحيا محددا ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقى لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا فى اللغة العربية . بل إن لفظة واقعى فى اللغات الأوروبية الدارجة قد أخذ هو نفسه معنى محددا شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظة الواقعية .

وبالرجوع إلى تاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض قائما بينها دائما وبين المثالية idealisme وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة إلى الحياة والأحياء ، فالواقعية ترى الحياة فى أصلها شرا ووبالا ومحنة بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة . ولكنه إذا كان الفلاسفة قد فطنوا إلى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية، وتعصب لكل منهما فريق، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية فى الفلسفة ، فإن هذا التعارض لم يمتد إلى الأدب ليخلق فيه مذهبا واقعيا إلا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه إذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية ، فإنهم قد غرسوا أيضا بذرة الواقعية . وإذا كنا نرى فى القرن الثامن عشر روسو يمهد للرومانسية فى فرنسا ويؤمن بالمثالية التى ترى أن الإنسان خيرّ بطبعه ، وأن الحيـــاة الاجتماعية والحياة الحضرية هى التى أفسدته ، فإننا نرى على العكس من ذلك ڤولتير يمهد فى نفس القرن للواقعيـة . ويسخر فى قصـــائده المسماه : أحاديث عن الإنســان discours sur l'homme وفى قصصه أمثـال كانديد Candid أى الساذج، أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التى كان الشعراء الإنجليز من أمثال بوب وشافتسبرى قد مهدوا لها بتغنيهم بخيريّة الإنسان، وأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان . وذلك بينما يرى ڤولتير فى مثل تلك المثالية سذاجة بلهـــاء، ويتخذ من كانديد أى الساذج مجالا لإظهار ما ينزل بهـذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق ، نتيجة لمثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم . وكل ذلك فى سخرية لاذعة لا يزال ڤولتير رمزا لها .

وفى النصف الأول من القرن التـاسع عشر بينما نرى الرومانسية تمـلأ الدنيـا ضجيجا، نرى إلى جوارها ذلك التيار الواقعى القوى الذى يمثله فى فرنسـا أونوريه دى بلزاك: وإذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قـد آثرت الشعر صورة لأدبها، فإن الواقعية قد آثرت النثر بالضرورة . فهى لم تنشد شعراً ولم تنظم قصائد ، وإنما كتبت قصصا أو مسرحيات نثرية .

والواقع أن المدلول الاصطلاحى للفظة الواقعية كمذهب أدبى لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقى المستفاد من كلمة واقع . فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره . ولـكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس فى حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية. فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنـــا عن حقيقتهما لوجدناها يأسـا من الحياة أو ضرورة لا مفر منهـا . والـكرم فى حقيقته أثرة تاخذ مظهر المباهاة ، والمجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام

للنفس بدوامها أو استمرارها. وهكذا الأمر فى كافة القيم المثالية التى نسميها قيما خيرة،فهى ليست واقع الحياة الحقيقية ، وإنما هذا الواقع هو الأثرة وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية . وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش الكامن فى الإنسان ، وهو ذلك الوحش الذى عبر عنه الفيلسوف الإنجليزى الواقعى هوبز بقوله : « إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » Homo homini lopus

وهكذا يتضح كيف أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجيه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية ، وإنما هى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة . من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا ، ولقد عاصرت الواقعية الرومانسية ، وإن لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كتلك التى قامت بين الرومانسية والكلاسيكية ،إذ اكتفى كل مذهب بأن يسير فى طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب فى الصورة التى اختارها والتى رآها أكثر مواتاة لاتجاهه ومضمونه .

ولقد ترك أونوريه دى بلزاك أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى، وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها فى آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها إلى مجموعات هى :

(١) مناظر من الحياة الخاصة . (٢) مناظر من حياة الأقاليم .

(٣) مناظر من الحياة الباريسية . (٤) مناظر من الحياة السياسية .

(٥) مناظر من الحياة الحربية . (٦) مناظر من حياة الريف .

ولقد سبق أن حللنا فى كتاب نماذج بشرية شخصية روائية كبيرة لبلزاك هى شخصية راستنياك التى تابع بلزاك حياتها فى عدد من قصصه ، وأوضحنا وجهة النظر الواقعية التى ينظر بها بلزاك إلى الحياة والأحياء ، ويوضح فيها الحقائق العميقة لأخلاقهم وسلوكهم فى الحياة ، ووسائل النجاح فيها . ولعلنا نستطيع أن نلقى ضوءا على هـذه الفلسفة الواقعية المؤلمة القـاسية بأن نثبت هنا طرفا من الحديث الذى توجه به فوتران إلى راستنياك طالب الحقوق الشـاب، الذى أخذت نفسه تتفتح للطموح بعـد أن ترك قريتـه إلى المجتمع الباريسى الصاخب حيث يقول « إن الثروة العاجلة هى المشكلة التى تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ممن يجدون أنفسهم فى موقفك الحالى. وأنت واحد من هذا العدد . فكر فى المجهود الذى يجب أن تبذله وفى عنف المعركة التى ستخوضها . لا بد أنكم ستأكلون بعضكم بعضا كالعنكبوت الذى يجتمع فى زهرية واحدة . وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسين ألف مركز كبير . أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم فى هذه الدنيا ؟ يشقونه ببريق العبقرية أو بالمهارة فى الخسة . يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة أو أن تتسلل بينها كوباء . أما الشرف فلا فائدة فيه . إن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية،وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك لأنهـــا تأخذ دون أن تقتسم ، ولكنهم ينحنون إذا ثـابرت . وفى كلمة واحدة ، الناس يعبدونها جاثين عنـدما يعجزون عن جرّها فى الأوحال . وكذلك الخسة فهى قوة . الخسة ســـلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض، وسوف تحس بوخزاتها فى كل مكان . إذا كنت تريد أن تثرى سريعا فمن الواجب أن تملك شيئا ، أو تتظاهر بأنك تملك شيئا . لكى تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية وإلا أضعت قوتك فى الحبو ، ثم هيهات . . . . . وفى المائة مهنة التى تستطيع أن تزاولها سترى الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصا . استخلص الرأى . هذه هى الحياة ، فهى ليست أجمل من الطبيخ ، ورائحتها رائحته ، يجب أن تلوث يديك إذا أردت

أن تثرى ، ولكن يجب أن تعرف كيف » تشطفها » بعد ذلك ، فنى هذا جماع الأخلاق فى عصرنا . وإذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو فذلك من حقى بحكم أنى أعرفها . وهل تظن أنى أنحى عليها باللوم ؟ أبداً فقد كانت دائماً كذلك ، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها . الإنسان كائن غير كامل وهو — إلى حد ما — منافق ، ولهذا يرى الحمقى أنه عديم الأخلاق . وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء . فالإنسان هو هو فى أعلى وفى أسفل وفى الوسط . وفى كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل شيء ، فوق القوانين ذاتها . وأنا واحد من هؤلاء . أما أنت فإذا كنت رجلا سامياً فلتسر فى خط مستقيم مرفوع الرأس . ولكنك ستضطر إلى مقاتلة الحسد والنميمة والحقارة . ستقاتل جميع الناس . وإذا كانت لى نصيحة أهديها إليك — أيها الملك — فهى ألا تثبت عند آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك . وعندما يسألك أحد عن رأى بعه له . والرجل الذى يفتخر بعدم تغيير رأيه مثله مثل من يأخذ نفسه بالسير دائماً فى طريق مستقيم . هو أبله يعتقد أنه معصـــوم من الخطأ . وليست هناك مبادىء وإنما هناك أحداث . ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف ، والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها » .

هذه هى الواقعية المحزنة التى وإن يكن بلزاك قد صـــاغها بالفقرات السابقة على لسان مجرم عات فار من السجن هو فوتران ، الذى جمعته الصدفة برستنياك فى البنسيون الذى كانا يقيمان فيه فى الحى اللاتينى بباريس ، إلا أنها فى الواقع هى الفلسفة التى يصدر عنها بلزاك فى قصصه . أو هى المجهر الذى ينظر من خلاله إلى الحياة والأحياء ، وذلك بدليل أنها قد وردت فى قصة الأب جوريو . وهى قصة شيخ فان أنفق زهرة حياته فى جمع المال من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبنتيه الوحيدتين لكى تتزوج إحداهما من أحد الأشراف ، وتتزوج الأخرى من أحد كبار الأثرياء ، حتى إذا تم لهما الزواج أخذتا يتنكران لأبيهما المسكين ، ويستشعران منه العار ،

إلى أن مات الشيخ ولم يجد من يواريه التراب غير راستنياك وزميله بلانشو طالب الطب، ثم خادم البنسيون . وذلك بينما كانت ابنتاه تقصفان وتعبثان ساعة دفنه فى دور اللهو والعبث .

والواقعية لا تبشر بشيء، ولا تدعو إلى سلوك خاص فى الحياة ، وكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وإنما كل همها هو فهم واقع الحيـــاة وتفسيره على النحو الذى تراه . وهو فهم وتفسير قـد ينتج عنهما الخير وقـد ينتج عنهما الشر . فالخير يأتى من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة الأشرار، أو حتى لا تقودهم المثـالية الساذجة إلى الفشـل فى الحيـاة أو إلى التردى فى مآزقها . كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه . وأما الشر فقد يأتى من التشكيك فى القيم المثالية والأخلاقية ، وهى قيم إن ـ لم تكـن حقائق واقعة ـــ فهى ضرورات خيرة لا بد منهـا لكى تستقيم حيـاة الفرد وحيـاة المجموع ، ولـكى لا ترتد الإنسانيـة إلى الهمجيـة الأولى ، أو إلى الوحشيـة الفطرية ،حتى ليقول فولتير (لو لم يكن الله موجودا لوجب أن يخترع) .

هـذا ، ولقد أنتجت الواقعية إنتـاجا أدبيـا ضخما لا يتمثل فى قصص بلزاك فحسب ، بل وفى الكثير من أقاصيص جى دى موباسـان ثم قصص فلوبير . وقد ترجم إلى العربيـة الكثير من إنتاج هـذا المذهب فى العصر الحديث . كما ترجمت قصص أخرى واقعية من آداب أخرى غير الفرنسية، وبخاصـة قصـة توماس هاردى المعروفة باسم « تس سليلة دربرفيلد » التى ترجمها المرحوم فخرى أبو السعود ، ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وأما فى مجال الأدب التمثيلى، فانه وإن يكن إنتاج هذا المذهب فيه، أقل منه فى مجال القصـة والأقصوصـة ،إلا أنه مع ذلك قد خلف بعض الروائع التى لا تزال تمثل فى المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية « الغربان » لهنرى بك . وهى مسرحية تعرض مأسـاة أسرة كريمة توفى عائلهـا وهى

مثقلة بالديون . فتساقط الدائنون على أفراد الاسرة كالغربان الجـارحة ينهشون لحمها حتى،لنرى المرابى الجشع تيسيه يصر فى قوة مؤلمة على الزواج من ابنة رب الأسرة التى لم تجاوز العشرين من عمرها ، وإلا أنزل بالأسرة الخراب والجوع ، مع أنه شيخ هرم يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين . وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المرابى بكل ما تملك من حرارة الأمومة، إلا أن الفتاة المسكينة لا ترى بدا من ان تحل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم . وفى كتابنا « فى الأدب والنقـد » يستطيع من يريد أن يقرأ مشهداً قصيرا ترجمناه من هذه الدراما العاتية.

* * *

« الطبيعية »

وواصل التيار الواقعى تطوره حتى انتهى عند إميـل زولا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعية ، الذى وإن كان يعتـبر استمرارا طبيعيا للواقعية – إلا أنه فى الواقع قد تقـدم فى نفس الاتجـاه تقدما واسعا يكاد يجعل منه مذهبا فلسفيا وأدبيا قائما بذاته .

فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت عـلى الملاحظة المباشرة لكى تصور الواقع على النحو الذى آمنت بحقيقته ،فانالطبيعية لا تكتفى بالملاحظـة بل تستعين بالتجارب وبالأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقـائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة . ولقد صاغ إميل زولا هذا المنهج فىعدة مقالات جمعها فيما بعدفى كتاب سماه « القصة التجريبية ».وهو فى صياغـة هـذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين فحسب ، بل ولا بأنصار الفلسفـة الوضعية

وعلى رأسهم أوجست كونت ، أو النزعة العلمية الجبرية فى نقد الأدب، على نحو ما فعل تين الذى كان يرى فى الأدب والأديب نتاجا للأجناس والزمن والبيئة — لم يتأثر زولا بكل هؤلاء فحسب ،بل وتأثر أيضـــا بالمناهج التجريبية فى الطب وعلوم الحياة ، وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى « مقدمة فى دراسة علم الطب التجريبى» .

والطبيعية هى الاخرى تسعى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعة الحيـاة وفهمها وتفسيرها ، ولكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا فى الحياة . ولعل فى عنوان إحدى قصص زولا الشهيرة وهى « الحيوان البشرى » La bête humaine ما يرمز إلى نوع النظرة التى تنظر بها الطبيعة إلى الانسان وحقيقته . فهـو فى جـوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية. وهذا اتجـاه قد أصبح له فى الفلسفـة وعـــلم النفس الحديثين أنصار عـديدون ، وهم أولئك الذين يقولون بأن حيـــاة الإنسان الشعورية والعقلية ليست إلا ظاهرة ثانوية أو ظاهرة طفيلية تسلقت على أصل الإنسان العضوى ، ومن ثم فهى تابعـة ومتأثرة بهذا الأصل العضوى . وهم لا يعدمون أن يجـدوا فى ملاحظة حيـاة الانسان العادية اليومية ما يؤيد وجهة نظرهم ، إذ يلاحظون مدى تأثر مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا بحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة. وكل ذلك فضلا عن تقدم الأبحاث والتجارب فى علوم الحياة ووظائف الأعضاء والكيمياء العضوية ، حيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير جهازنا العضبى وغددنا المختلفة على مزاج الفرد ومشاعره وتفكيره وسلوكه وأخلاقه.

الطبيعية ترد إذن واقع الإنسان وبالتالى واقع الحياة، أى طبيعتها العميقة، إلى الكائن العضوى وغرائزه وحاجاته، وتوفر جهدها عـلى أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة، وأن تصورها فى الأدب، وبخـاصة أدب

القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير. ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية، وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث، أدى فى الغالب إلى اصطناع الحيوانات التى تعرضها تلك القصص، ورسم سلوكها فى الحياة طبقا لمقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه، الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تفسح للوراثة أكبر مجال، حتى لنرى إميل زولا يكرس جانبا كبيرا من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة واحدة هى أسرة روجون ماكار، ليؤيد بهذه السلسلة مذهب الطبيعية الذى دعا إليه، جامعا بين تأثير الحياة العضوية وبين الوراثة فى تكوين الشخصية البشرية.

وإنه وإن تكن هذه النظرة الفلسفية إلى الحياة لا تخلو من حق، إلا أنها بلا ريب قد تسرب إليها الخطأ من التعميم، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذى لا حق بعده أو خلفه أو فوقه. وكأنها قد كشف عن كل مجهول فى أغوار النفس البشرية التى ضلت فيها كافة العقول، وكل ذلك فضلا عن أن مثل هذا المذهب اذا جاز التعصب له فى مجال الفلسفة الذى يعتمد على النظريات والتعميمات، فان من الخطر التعصب له فى الأدب، وبخاصة فى الأدب الذى يسعى إلى تصوير واقع الحياة والأحياء. والأدب كثيرا ما يفسده إقحام النظريات على ميدانه، وهو لا يمكن أن يعتبر أدبا صادقا خالدا إذا ابتدأ بنظريات يفصل واقع الحياة على قدها، وبخاصة إذا كان أدبا واقعيا، وإنما هم الأدب الواقعى يجب أن يكون تصوير الواقع تصويرا دقيقا فى المرحلة الأولى؛ وإذا لم يكن بد من تفسير هذا الواقع وفهمه. فان هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا الواقع ذاتها، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال، حيث لا يستطيع الأديب أو المفكر الجزم. وربما كان هذا هو سبب عظمة وخلود أولئك الكتاب الذين لم يصل إلى مرتبتهم حتى اليوم كبار الفلاسفة ولا كبار العلماء. ومن أمثال هؤلاء الكتاب شكسبير الذى صور الحياة، أو على الأصح خلقها تاركا لها كل ما فيها من

احتمالات وأسرار ، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون أنفسهم يعودون إلى تلك الحيوات التى خلقها شكسبير وأضرابه محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الانسان، حتى ليتفاوت فهم هؤلاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتا بالغا . ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد إنسانى ضخم يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية، وما إليها من مذاهب ووجهات نظر فى فهم الحياة والأحياء .

البرناسية والفنية

على أنه إذا كان التيار الأدبى الذى عارض الرومانسية قد اتخذ فى مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعى ثم الطبيعى مذهبا له، فان نفس التيار المعارض قد اتخذ فى مجال الشعر الغنائى منهجا آخر، سمى أحيانا بالمذهب البرناسى ، وأحيانا بالمذهب الفنى .

أما المذهب البرناسى فقد أطلق عليه هذا الاسم مصادفة . أطلقه أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التى نشرها فى مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين ، وسمى المجموعة « البرناس المعاصر » ، إشارة إلى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان ، وهو الجبل الذى تقول أساطيرهم أن آلهة الشعر كانت تقطنه . فهذه التسمية يمكن مع شىء من التجوز أن تعرب مثلا بقولنا « عكاظ الجديدة » . وبالرغم من هذه المصادفة فان الاسم قد ذاع وخلد فى تاريخ الأدب ، للتعبير عن مذهب أدبى بعينه ، وذلك لأن شعراء المجموعة كانت لهم فى الواقع فلسفة أدبية وشعرية خاصة موحدة فى أصولها العامة ، وإن تكن أمزجتهم الفردية لقد انتهت بوصل أسمائهم المختلفة

بعدة مذاهب أدبية استوت على سوقها فيما بعد ، بل وتعارضت أحيانا .
فمنهم شارل بودلير الذى سيعتبر فيما بعد من رواد الرمزية . ومنهم تيوفيل
جوتيه الذى يقرن اسمه بمذهب الفنية،أى الفن للفن ،كما أن منهم لوكونت
دى ليل الذى يعتبر زعيم المذهب البرناسي .

والواقع أن البرناسية والفنية يكادان يعتبران مذهبا واحدا. فهما يقومان
على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية فى الشعر، وعرض
أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس. واتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن
الذات . بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية فى ذاته لا وسيلة
للتعبير عن الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا وغاية فى ذاته.
همه نحت الجمال أو خلقة ، واستخراجه من مظاهر الجمال فى الطبيعة أو
خلعه على تلك المظاهر

والواقع أن لوكونت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التى انطلقت
ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها فى إحـــدى قصائد ديوانه المسمى
« قصائد بربرية » بقوله : أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد
قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتى أو
ألمى . إننى لن أسلم حياتى لنباحك ، وبذلك ثار لوكونت دى ليل على تلك
العاطفية الذاتية التى كانت تصدر عنها الرومانسية ، وأبى أن يعرض حياته
الخاصة بما فيها من أفـراح وأحزان على جمـاهير الدهماء، كما أبى أن يسف
الشعر إلى حد الوسيلة التى تستخدم لغرض ما، ولو كان هذا الغرض هو
العبارة عن الذات، وذلك لـكى يرد الشعر إلى طبيعته كفن جميـل ، هـدفه
الصور والأخيلة الجميلة فى ذاتهـا .

وفى الحق إن هذا المذهب الفنى لم يستقر عليه لوكونت دى ليل إلا بعد
أن استوت له فلسفة خاصة فى الحياة ، وهى فلسفة كان يحلو له دائما أن

يرجعها الى الديانة البوذية ، التى ربما كان سبب انسياقه نحوها هو ميلاده ونشأته فى جزيرة بربون إحدى مستعمرات فرنسا فى جزر الهند الشرقية.

وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان وبكائه، وترى أن « النرڤانا» هى سبيل خلاص الانسان . والنرڤانا فى البوذية هى حالة نفسية تحقق للفرد الجنة التى وعدها المؤمنون فى الديانات الأخرى . وهى جنة تتحقق للفرد فى عالمنا هذا إذا استطاع أن يميت الرغبة فى نفسه ، وإن تكن إماتة الرغبة هى فى الواقع بمثابة إماتة للحياة ذاتها . ولذلك يتمرد الشاعر على بكاء الإنسان الذى لا ينقطع بسبب رغباته الخادعة المحرقة فيقول « كم من القرون قد ماتت منذ أخذ الإنسان يبكى ؟ وأخذت الرغبة المتكالبة تخدعنا وتحرقنا، بجذوتها الأشد ضراوة من النار التى لا تخمد ؟ »

بل ونراه يتخذ من التلهف على الفناء مادة خصبة لشعره ، ويغبط على ما أصابوا من نعيم فى الفناء وأكل الديدان لهم فيقول « أيها الموتى . . . الموتى السعداء الذين تفترسهم الديدان النهمة . وأنت أيها الموت المقدس الذى يلج كل شىء رحابك ويمحى ، تقبل أطفالك فى صدرك المرصع بالنجوم ! خلصنا من الزمن والعدد والمكان، وارجع إلينا الراحة التى أنزلت بها الحياة الاضطراب ، وهو يقص قصة ثلاثة من البراهمة عجزوا عن أن يصلوا إلى النرڤانا ، وبالتالى عجزوا عن ان يصلوا إلى الكمال: أحدهم لأنه لم يستطيع أن يتخلص من الرغبة ، والثانى من الذكرى والثالث من الشك ، فعاقتهم هذه الأثقال عن أن يبلغوا الهدف.

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها فى حاجة إلى التعبير عنها ، وهى شغل الشاعر الشاغل ، فقد احتال للأمر بأن عاد إلى أساطير الشعوب البدائية كاليونان والهند،فأنطق آلهتهم وربابتهم وأبطالهم،محتفظا لهم بطابعهم البدائى القديم. وبذلك استطاع ان يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه

الشخصيات ، مع احتفاظه للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية التي أرادها ، بل اتخذ من تلك الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها ، تلك المسيحية التي كان يبغضها أشد البغض، رغم انها كانت ديانته الرسمية .

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعرى وإن لم يأخذ بفلسفة دى ليل . كما لم تتسع ظروف حياته لكى يكرس الكثير من وقته لنظم الشعر . وقد قضت ظروفه أن يعمل فى الصحافة عملا متواصلا مرهقا لكى يضمن عيشه . ولم يقف جوتييه عند البرناسية التي تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصيتها ، بل قصر الشعر على فن واحد من فنونه وهو الوصف، واتخذ هذا الفن أساسا للدعوة إلى مذهبه الشعرى المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن ، الذى قصد منه إلى أن يكون الفن غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . وهو فن جميل ، مادته هى نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام ، وترسم اللوحات بالألوان . ومن البديهى أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلا فى مجال الوصف ، ولا أدل على ذلك من العنوان الذى اختاره جوتييه لديوانه ، وهو « الميناء والزهريات » .

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة، كثورة ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات ، ودعوة للرجوع بالفن إلى حقيقته الجمالية، ومقاومة الهلهلة والابتذال فى الشعر، ثم اقتصار هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف — نقول بالرغم من كل هذا فإن عبارات الفن للفن قد اتخذت فى عالم الأدب ومعاركه عدة معان دخيلة على مدلوله التاريخى ، وانتشرت هذه العبارة فى العالم العربى الحديث ودارت حولها، ولا تزال تدور معارك حامية .

لقد ظن البعض أن الفن للفن معناه التحلل من قواعد الأخلاق فى

الإنتاج الأدبى، بل أسرف البعض فى الظن حتى قال إن الفن للفن ينتهى إلى الأدب الإباحي الذى يزعم أنه لا يهتم بغير الفن ، سواء اتفق هذا الفن مع الأخلاق والمواضعات الاجتماعية أو تنافى معها .

وقال الإشتراكيون إن الفن للفن معناه فصل الأدب عن المجتمع ، وحبسه فى الأبراج العاجية التى يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعا من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلا من أن ينزل الأدب إلى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من محن وآلام ويعمل على علاجها أو تخفيفها، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها، وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المنعمة .

هذا ، ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد تعسفوا وحملوا مذهب الفن للفن أوزارا لم تولد معه . فمذهب الفن للفن لا يدعو إلى الخروج على قواعد الأخلاق، بل ولا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الإطلاق . وعند دعاته أن أنواع النشاط الروحى المختلفة للإنسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق ، فالحقائق الرياضية مثلا لا توصف بالخير أو الشر ، وإنما توصف بالصحة أو الخطأ . وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ، ولا من حيث الصحة أو الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح . وهم من رهافة الحس بحيث يدركون ما فى الشر من قبح . وإن لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه إذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية Moral وهناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أى ضد الأخلاق immoral ، فان هناك أقوالا وأفعالا لا علاقة لها بالأخلاق ، ولا تخضع لمقاييسها Amoral ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أى الفنية .

وأما الإشتراكيون فان تعسفهم يأتى من ناحيتين:

الناحية الأولى إسرافهم المذهبي الذى يريد أن يفرض دكتاتورية على

الأدب، بحيث لا يعنى إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تأتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته إلى القيم الجمالية، وإنكارهم لتأثير هذه القيم فى تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحى . وليس من شك فى أنه إذا كانت الإنسانية فى حاجة إلى من ينتقم لها من البؤس والشقاء، فهى أيضا فى حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق أو انحطاطه . وطبقات الشعب العاملة لا تقل حاجة إلى الغذاء الروحى والجمالى عنها إلى الغذاء المادى والعقلى . ويا ويل الحياة إذا اقتصر الفن على خدمة الأهداف النفعية . والطبقات العاملة نفسها تدرك هذه الحقيقة وتشعر بحاجتها الروحية إلى الفن والجمال، ولذلك نراها تتغنى وهى تتصبب عرقا، وتجد فى هذا الغناء الطليق ما يرفه من متاعبها وآلامها. ولسنا نظن أن الاشتراكيين يأبون على الكادحين مثل هذا الترفيه ، ويحرصون على مواصلة الكبت حتى تنفجر النفوس .

هذا وبالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ من التجسيم La plastique أو النحت هدفا أساسيا للشعر، بحيث يأتى الوصف مثلا تجسيما للموصوف، محيطا بكافة أوصافه وخصائصه الخارجية المميزة ، وكأنه ينحته تمثالا . وبالرغم من أن الفنية قد حرصت هى الأخرى على تنحية الشاعر ومشاعره الخاصة وآلامه وأفراحه الذاتية عن مجال الشعر — إلا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن تتحقق على نحو مطلق ، وإلا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن الفوتوغرافى . وذلك لأن الشاعر كثيرا ما يعكس بصره - أراد أم لم يرد - إلى داخل نفسه ، ليرى فى مرآتها العالم الخارجى المنعكس فيها ، وهو إذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه فى الخارج ، وإنما يصفه كما يراه منعكسا فى مرآة نفسه، وهذه المرآة النفسية لا بد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجى بلونها الخاص ، بوعى من الشاعر أو بغير وعى . وكل ذلك على اختلاف فى النسب يرجع إلى طبائع الشعراء، ومقدار الحساسية الموجودة فى مرآة كل نفس .

« الرمزية »

إنه وإن تكن الرمزية لم تظهر فى الأدب إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، إلا أن أصولها الفلسفية موغلة فى القدم. والذى لا شك فيه أنها تستند — ضمن ما تستند إليه — إلى مثالية أفلاطون. تلك المثالية التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس.

وإذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت فى العصور الحديثة أن فى مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية، وبالعقل الواعى إلى حقائق الأشياء، فإن هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك فى ذاتها. وإنما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب، مما دعا بعض الفلاسفة إلى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التى تنعكس فى مداركنا عن تلك الأشياء. فأى شىء خارجى، لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه. وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجى.

ولم يكتف التفكير الإنسانى بمناقشة العالم الخارجى ووجوده أو عدم وجوده خارج الذهن الإنسانى، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسى أيضا. فاكتشف أن عقلنا الواعى عقل محدود، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة فى هذا العالم، واعتبرنا أن الصور المختزنة فى هذا العقل الواعى هى الوجود ولا وجود سواه. وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعى يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعى أى العقل الباطن. وعلى كشف مجاهل هذا اللاواعى أخذت تتوفر مجهودات المفكرين.

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التى تقابل بين الإدراك البشرى والعالم الخارجى أثيرت مسألة اللغة ووظيفتها ، باعتبارها صلة بين هذا الإدراك وذلك العالم الخارجى . وإذ صح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج الذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود إلا فى الصور التى ندركها عن هذا العالم ، فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا إنها لا تعدو أن تكون رموزا تثير الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج، أو كوناها من الجمع بين أشتات من الصور التى تلقيناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للايحاء . ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء أو المشاهد، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء ، أو على الأصح الايحاء بها . وبالتالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس .

وإذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجى والعالم النفسى ، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور ، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة . وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة Correspondance أى التعادل أو التبادل .. ولخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول فيه « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب Les couleurs. les parfins et les sons se repondent بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا . ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بوصف أحد الرمزيين للون السماء ، وهى مغطاة بسحب بيضاء بقوله : « وكان لون السماء فى نعومة اللؤلؤ » فهو ، وإن لم يحدد اللون بلفظة من

الألفاظ التى تعبر عنه إلا أنه مع ذلك ولد فى نفوسنا إحساسا بهذا اللون ، ونقل إلينا وقعه فى نفسه بعبارة «نعومة اللؤلؤ» التى استمدها من عالم اللمس . ولعل من هذا القبيل أيضا قول الجارم :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة الســـوداء فى أناتـه

إذ وصف النبرة وهى صوت، بالسواد وهو لون ، ومع ذلك جاء هذا الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النبرة بلفظة من ألفاظ الصوت كخافتة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو المعادلة الحسية ، إذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاثة اتجاهات :

١ ــ اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العـــالم الخارجى وبالوجود الذهنى الذى ينحصر فيه الوجود الفعلى .

٢ ــ اتجاه باطنى وهو السعى إلى اكتشاف العقل البـــاطن وعالم اللاوعى .

٣ ــ اتجـاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفـة اللغة وإمكانيتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

* * *

« صور الرمزية »

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت فى الشعر الغنائى ، كما ظهرت فى الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى — أى فى القصائد — قد تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فى غموض وإبهام بحيث لا نستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعانى التى يعبر عنها مثل هذا القصيد ، وإن كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها . والرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكتفى بالإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز . وهى فى مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التى تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه .

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمزى بترديد البصر فى إحدى قصائد الرمزيين ، ولتكن قصيدة « البعث » لزعيم الرمزية فى فرنسا « ستيفان مالارميه » (أواخر القرن التاسع عشر) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن
الشتاء — فصل الفن الهادئ — الشتاء الضاحى
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل .

* * *

إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .

وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له

* * *

ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسى قبرا لحلمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس

* * *

وأغوص منتظرا أن ينهض عنى الملل
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس

ففى هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهافتة أنهكها الملل ، ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التى تحيط به . ولكنه لا يعبر عن حالته النفسية ، ولا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشرا . بل يلجأ إلى الخيال يقتنص بواسطته صورا رمزية تستطيع أن توحى بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر واصطدام . ولما كان نسيج شعره كله من الصور الرمزية التى تحتمل أكثر من تفسير واحد ، فانه لم يكن مفر من أن يأتى الشعر غامضـــا ، ولكنه ليس غموض عجز عن الإدراك أو عن التعبير، بل غموض ناشىء عن غنى الاحتمالات المختلفة التى ترقد خلف الرموز وتفلت من قبضة العقل الذى يسعى إلى الوضوح الجامع المانع ، أى الذى يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من الأفكار والمعانى على نحو ما تفعل الكلاسيكية .

والإيحاء فى مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التى يقتنصها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب . بل ويعتمد أيضا على موسيقى الشعر وإيحاء الانسجامات الصوتية والسبب الذى يدعو

الشعراء إلى الالتجاء إلى الرمزية ليس الرغبة فى الغموض والإبهام أوالعجز عن الإفصـــاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء ، لا المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم أو إيهاما بملكات هم محرومون منهـا ، وإنما مرده عنـد هؤلاء الموهوبين إلى إيمـانهم بعجز العقل الواعى عن إدراك الحقائق النفسية التى لا يستطيع أن يردها إلى عواملها الأولية ، وذلك لأنه حتى لو وفق فى التحليل، فإنه لن يستطيع بفضـل هـذا التحليل أن يعطينـا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة ، وذلك لأن كل تركيب تتولد فيه خصائص لا تتوفر فى عناصره المكونة له ، وإنما تأتيه من عملية التركيب ذاتها . فلو انك أضفت أكسوچينا الى أيدروچين مثلا، لتولدمنهمامركب هو الماء الذى يحمل خصائص لا تتوفر فى أى عنصر من العنصرين المكونين له. كما أنك لو حللت نبيذا إلى عنـاصره الأولية فى معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية، لمـا استطـاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو إحساسا صـادقا عن طعم ذلك النبيـذ، كمركب له نكهته الخاصة . والرمزية تستند إلى هـذه الحقـائق العلميـة التى يحملهـا المفـكرون فى قولهم « إن كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له » . وكأنهم بذلك يعلنون إفلاس العقل البشرى وينفضون يدهم من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التى يريدون العبارة عنها ، بعدة رموز كأنها الأزرار الكهربائية التى توقد الضـوء، لنستطيع أن نتبين معـالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة فى ضباب النفس البشرية ، والتى كثيرا ما تجـاوز فى أبعادها منطقة العقل الواعى لتضرب بجذورها فى عالم اللاوعى أواللاشعور. ولذلك يرجح النقاد أن الرمزية قد كانت الجد الأعلى للسيريالية التى تقوم على اللاوعى وإطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل فى حيـاة الإنسان عملهـــا الحـاسم الذى كثيرا ما ينقلب إلى تدمير أو انحلال .

* * *

وكما تستعمل الرمزية للتعبيرعن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها — فانها قـد تتخذ أيضـا فى الشعر الغنـائى ذاته منهجا أوسع ، من جزئيات الرموز والتعبيرات ، وذلك بفضل الخيال الخالق الذى قد يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكنونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا جميلا عميقا لهـذا الاتجـاه الرمزى الخيالى فى قصيدة إدجار ألان بو الشـاعر القصصى الأمريكى الشهير،الذى ترجم قصصه وقصيدته هذه إلى الفرنسية الشاعر الرمزى بودلير ، فأثرت ترجمته فى اتجـاه الأدب الفرنسى فى أواخر القرن التـاسع عشر اتجـاها قويا نحو الرمزية . وها هى قصيدته واسمها « الغراب » :

«كان الليل المخيف فى منتصفه وقد قوست ظهرى فى عنـاء متهـافت ، فوق جملة من المجلدات الغريبة النادرة ، أستطلع ما بها من علم دارس . تمايل رأسى كمن فى سـنة ، وإذا بدق فجـائى . دق سيد رفيق ببـاب غرفتى « إن هو إلا طارق يدق ببابى . . . هو ذلك . ولا شىء غيره » .

* * *

آه أذكر أوضح الذكرى أننا كنـا فى ديسمبر الحالك القـارس البرد ، والجمرات تطرز تباعا أرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن تحتضر . وقد تاقت نفسى بلهفة إلى الصباح . عبثـا كنت أحاول أن التمس فى كتبى مرجئا لما فى النفس من حسرة ... حسرة من فقد « لينور ». إذ أن تلك الحسناء المشرقة المنقطعة النظير ، التى تسميها الملائكة « لينور » ، لن يتردد هنا اسمها بعد اليوم .

* * *

لقد كان فى حفيف ديباج الستائر الخافت ما يملأنى رعبا . رعبا خارقا

ما شعرت بمثله من قبل فنهضت قائما لعلى أهدىء من ضربات قلبى ، وأخذت أردد « إنه طارق يلتمس مدخلا إلى غرفتى ... طارق ليل يلتمس مدخلا إلى غرفتى ... هو ذلك .. ولا شىء غيره » .

* * *

عادت نفسى إلى التماسك فصحت فى غير تردد ولا مهل : « سيدى ، أو سيدتى .. بكل إخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ، إذ كنت فى سنة ، وقد أتيت بكل رفق تدق ببابى ... تدق دقا متهافتا لم أكد أسمعه » ثم فتحت الباب على مصراعيه ، فاذا به الظلام ... ولا شىء غيره !

* * *

أمعنت البصر فى الظلام وظللت فى مكانى فى دهشة المرعوب ، وقد انسابت إلى نفسى الشكوك والأحلام ... أحلام لم يجرؤ أحد قبلى أن يحلم بمثلها ... ولكن الصمت ظل مطبقا ، والهدوء لم يحركه قول ، إلا كلمة واحدة ُهمس بها هى « لينور » . همستُ بها دون أن يرتد إلى غير الصدى : « لينور » ! ذلك ما كان ... ولا شىء غيره .

* * *

عدت إلى الغرفة ونفسى تحترق فى مكنونها ، وإذا بالدق يعود أقوى مما كان ، فقلت : « إنه لا شك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ، لعلنا نستطلع السر . لتهدأ أيها القلب حتى نستطلع السر ... إنها الريح ولا شىء غير ذلك .

* * *

فتحت النافذة على مصراعيها وإذا بغراب مهيب كغربان العصور الخالية يدخل الغرفة فى حركة وحفيف ... لم يحينى أقل تحية ... ولا وقف ... ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق فى جلال الأشراف ... انطلق

إلى أعلى باب الغرفة ... انطلق إلى التمثـال النصفى لـ « بالاس » بأعلى الباب ... نزل به واطمأن فى جلسته . . . ولا شىء غير ذلك !

* * * *

ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالى الحزين إلى الابتسام بجلسته الكئيبة المتكلفة فصحت به : « إنه وإن تـكن حليقاً أصلع، ما أحسبك غرابا أيها الشبح المخيف، أيها الغراب العتيق المنطلق من شواطىء الظلام . خبرنى عن اسمك فى عالم الموت المظلم . فأجاب : « هيهات » !

* * * *

ملأتنى الدهشة إذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب بهذا الوضوح ! وإن لم يكن لجـوابه معنى ولا رابطـة بالسؤال . إذ يجب ان نسلم بأنه لم يتح لإنسان قبل ذلك ان يرى بأعلى باب غرفته طائرا او حيوانا نازلا فوق تمثال نصفى يحمل الاسم « هيهات » !

* * * *

ولـكن الغراب من أعـلى التمثـال الصامت لم ينطق بغـير تلك الـكلمة، حتى لـكأنه اسلم فيها روحه ، لم ينطق بغير ذلك ولا حف بريشة ،حتى حرت فى أمرى ولم أجد إلا أن أقول : « لقد رحـل عنى من قبـل أصدقائى . . . ولا شك أنه عند الصباح طائر عنى هو ايضا كما طارت جميـع آمالى » ولـكن الطائر أجاب قائلا : « هيهات » .

* * * *

انتفضت إذجاء ذلك الجواب الفاصل يحرك السكون من حولى، وقلت : « لا شك أن هـــذه الـكلمة هى كل ما يملك من لفظ . حفظهـا عن سيد

له ... سيد نزلت به الأحداث بغير هواده ... تطارده فى عنف أشد من عنف ، حتى لم يعد له من قول إلا تلك الكلمة ، وحتى استحالت آماله إلى أغنية تختم مقاطعها تلك الكلمة: « هيهات ! هيهات ! »

* * * *

ولكن الغراب ، استمر يسوق نفسى الحزينة إلى الابتسام ، فدفعت مقعدا وثيرا إلى أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسى إلى ديباج المقعد، وأخذت أنظم خواطرى خاطرا خاطرا ، متسائلا عما يمكن أن يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القبح والنحس والضمور ، ثم عما يعنى عندما ينعق باللفظ : « هيهات »!

. . .

وظللت مستغرقا فى أحداثى دون أن أفوه بمقطع واحد أمام هذا الكائن، وقد أخذت عيناه ترسل إلى أعماق قلبى لهيبا من نار . وازددت استغراقا، وقد طرحت رأسى إلى ظهر المقعد الذى يكاد ضوء المصباح ينهب ديباجه . ترى هل ستعود فتجلس إلى هذا الديباج والضوء ينهبه ؟ « . . . آه ! . . . هيهات !! »

. . .

ثم لاح لى أن الهواء قد ازداد كثافة ، يتطاير فيه من عبق مبخرة لا أراها — مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على أرض الغرفة المنتثرة زهرا . وصحت : « أيها البائس ! لقد أرسلت لك السماء بردا وسلاما ، لتسلو عن ذكرى « لينور ». تمتع بما أنت فيه ... تمتع به بكل قواك وانس « لينور ». وإذا بالغراب يصيح : «هيهات»!

. . .

فرددت « أيها الرسول ... رسول الشر . أيها الرسول ... طائرا كنت أم شيطانا رجيما ، سواء أساقتك إلى أرواح الغواية أم حملتك إلى قوة العواصف — أيها الطائر الحزين بوحدته ، وإن لم يفقد بأسه بتلك البيداء المسحورة ... بهذا البيت الذى أوى إليه الذعر ... قل لى وايم الحق ... قل لى أضرع إليك ... أما هناك من بلسم فى واد من الوديان ؟ ... قل لى وربك ... قل لى أضرع إليك» فأجاب : « هيهات ! »

. . .

فعدت قائلا : أيها الرسول ، رسول الشر ... طائرا كنت أم شيطانا رجيما ! بحق تلك السماء التى تحنـــو علينا ، أخبر نفسى المثقلة بالحسرات، أخبرها عما إذا كانت ستستطيع يوما — فى جنة الخلد النائية — أن تقبل حسناء مقدسة تسميها الملائكة « لينور » . فصاح الغراب : « هيهات »

. . .

« لتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك ، طائرا كنت أم صديقا . » ... هكذا صحت به وقد نهضت قائما . عد إلى العاصفة فى عالم الموت المظلم ... لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود تذكارا لما فاهت به روحك من كذب ... اترك وحدتى غير معتدى عليها ... غادر التمثال من أعلى بابى، انزع منقارك من صدرى ، ونح عنى شبحك المخيف » ! فصاح الغراب « هيهات »

. . .

وظل الغراب جالسا لا يحرك ساكنا، فوق تمثال « بالاس » الشاحب. فوق باب غرفتى ، وقد لاحت فى عينيه صورة شيطان يحلم ، والضوء ينهال عليه كالسيل فيلقى بشبحه على الأرض . وأما عن روحى فهى سجينة فى

ذلك الشبح الملقى على الأرض . أتراها مفلتة منه ؟ .... هيهات »

اهـ .

فنى هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته، فهى رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة ، لا بالتعبير المباشر ، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثا يضمنها الشاعر مكنون نفسه الواعية وغير الواعية . ونستطيع أن ندرك حقيقة هذه الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة بالرجوع إلى حياة إدجار ألان پو،حيث نعلم أنه كان متزوجا ابنة عمه ڤيرچينيا كيليمين التى يرمز لها باسم « لينور » . وكان شديد الحب لهذه الزوجة ، ثم فقدها ، فشقى بهذه المحنة شقاء شديدا حتى انتهى الأمر بأصدقائه إلى أن حملوه على أن يتزوج بزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يسلو بذلك وتخف محنته . وبالفعل خطب إحدى الفتيات بمدينة بلتيمور . ثم اتفق مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه . وفى ليلة الموعد خرج من بيته متجها إلى بيت خطيبته ، ولكنه لقى حانة فى الطريق فدخل إليها ليعب الخمر ، لعله ينسى ابنة عمه ، ويقدم على الزواج الجديد . وظل يعب الخمر ساعات ، ثم خرج من الحانة ، وقد فتكت به الخمر ، فسقط على الرصيف ميتاً . وقد صور فى هذه القصيدة التى كتبها قبيل وفاته محنته النفسيةأروع تصوير فاتخذ من الغراب رمزا لذكرى فيرچينيا ، وهى لينور، هذه الذكرى الملحةالتى تراوده آناءالليل وأطراف النهار ، والتىطرقت نافذته فى جنح الليل ، ودخلت غرفته التى صور الشاعر جوها أروع تصوير،

بفضل أرهف الجزئيات،كخفيف ديباج الستائر الذى كان يملأ نفسه رعبا ، ثم التمثال النصفى الذى دخل الغراب فى هيئته المفزعة الجليلة ليستقر فوقه، وقد ألقى الضوء شبح هذا الغراب على الأرض . وأنشب الغراب منقاره فى صدر الشاعر رمزا لتغلغل الذكرى فى قلبه ، وإضنائها لذلك القلب . وقد صور الشاعر هذه الذكرى فى صورة الغراب الذى لايريد أن يبارحه،رمزا لتأصل الذكرى فى نفسه ، بل وتصور هذه الذكرى الممثلة فى الغراب ، وقد استحالت إلى نقمة رمزا لتنكر الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التنكر الذى نستطيع أن نفسره بمشروع زواجه الثانى . ولذلك نرى الشاعر يضرع إلى الغراب ، أى إلى الذكرى ، ليخبره عما إذا كان سيتاح لهذا الشاعر المعذب أن يرى لينور فى العالم الآخر فيجيبه الغراب « بهيهات » . وليس بعد هذا محنة ، إذ انقلبت الذكرى إلى يأس لن ينفرج حتى فى جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصيح متضرعا إلى الغراب أن ينزع منقاره من صدره ، وأن يغادر حجرته ، ولكن الغراب يجيبه بهيهات،وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة ، ويبلغ الشاعر الذروة فى تصوير هذه المحنة فى الفقرات الأخيرة من القصيدة،حيث يخبرنا أن روحه ليست سجينة فى الذكرى فحسب،بل وفى شبح تلك الذكرى — ذلك الشبح الذى صوره فى صورة الغراب الملقاة على الأرض وروحه حبيسة فى دائرة تلك الصورة .

هذا ولا تتمثل رمزية هذه القصيدة فيما تصور الشاعر من أحداث ترمز للذكرى فحسب ، بل تتمثل أيضا فى الجو العام الذى أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد فى إدراك طبيعة هذا الطارق بليل،وفى تحسسه،حيث يفتح الباب فلا يرى غير الرياح والظلام،ثم يعود إلى النافذة فيفتحها وسط الظلام، وإذا بالغراب يدلف إليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشاعر فى وحدته . وكل ذلك فضلا عن تصويره الخاطف للحجرة وما فيها ، وما

يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفزع فى نفس الشاعر وبالتالى فى نفـــوسنا

وأخيراً يستخدم الشاعر عناصر الرمز والإيحاء التى يستمدها من اللغة فى موسيقاها الواضحة فى أصلها الإنجليزى، ثم فى ترديد قافية موحدة يختتم بها موضوعاته . فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافلته عبارة : « إنه هذا ولا وشىء غيره » والقسم الثانى الذى تصل فيه الدراما إلى قمتها، قافلة موضوعاته هى تلك الكلمة اليائسة « هيهات Evermore »

وهكذا استخدم پو فى هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التى تصورها خياله ، وهى هيكل القصة العام . وثانيها الإيحاء بالجو العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لألفاظ بعينها تكرارا يوحى بتردد الذكرى وإلحاحها . وكأن مقطوعات القصيدة فترات حياة الشاعر نفسها . وكل فقرة منها تنتهى بنفس القافلة ى تنكأ جرحه. ولذلك لا يدهشنا أن يكون پو من كبار رواد الرمزية كما لا يدهشنا أن نرى شاعرا ضخما كبودلير الذى أنشأ أروع القصائد، ينفق جانبا كبيرا من وقته فى ترجمة قصص وأشعار پو إلى اللغة الفرنسية ، وفى دراسة مذهبه الأدبى ، وفى إظهار خصائص ذلك المذهب الذى أدى إلى توجيه الفرنسيين نحو الرمزية ، التى ابتدأها بودلير واستمر فيها ڤرلين ورمبو ثم مالارميه وأخيرا پول ڤاليرى

الرمزية الموضوعية

ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبى على الناحيــــة اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته، على نحو ما رأينا فى قصيدتى مالارميه

وإدجار آلان بو ، بل امتدت أيضا الى المشاكل الإنسانيةوالأخلاقيةالعامة تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته . وهذه التصورات تكون غالبابعيدة عن مشاكلة واقع الحيـاة . فهى لا ترمى إلى تصوير هذا الواقعوتحليـله ونقـده، بل ترمى إلى تجسيم أفـكار مجردة وتحريكهافى أحداث، تتداخـل وتتشابك لإيضاح الحقائقالفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك من قيمتها ،كما قد تبدو غير محتملة الوقـوع دون أن يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها فى الحياة . ولذلك كثيرا ما يلجـــأ الرمزيون فى علاج مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة . بـل انهم عندمايتصورون بخيالهم الخاص، الأحداث والوقائع التى يريدون استخدامها لإيضاح ومناقشةحقيقة إنسانيةعامة، كثيرا ما ينتج خيالهممايشبه الأساطير القديمة، على نحو ما نشاهد عند الرمزيين المحدثين فى قصصهم ومسرحياتهم التى يبتـكر خيالهم وقائعها، مثل مسرحية « الأشباح » لإبسن حيث يتصور وقائع تعرض مشكلة لم يبت فيها بعد،وهى مشكلة توارث الخطيئة على نحو يكاد يـكون عضويا لا دخل للوعى فيه، إذ نرىفى هذه المأساة خطيئة أب فسق بخـادمته يتوارثها ابنه فيهم بالفسق هو الآخربخادمته،مع أن هذا الابن قد حرصت أمه على أن تبعده عن جو الخطيئة الذى كان منتشرا فى بيت الأسرة فأرسلته إلى فرنسا لـكى يتلقى العلم ، ولـكى تبعده عنجو أسرته. ولـكن الشاب بعد عودته لا يلبث أن يهم بارتـكاب نفس الخطيئة وكأنها غريزة متوارثة . فهولم يتأثربجو الأسرة ولم يخضع للإيحـــاء ، وإنما كرر المأساة أوهم بتكرارها،على نحو تلقائى يدعو إلى التفكير فىمشكلة التوارث حتى فى الخطيئة . وكذلك الأمر فى مسرحية « صفقة مع الشيطان » لجيروم ك . جيروم التى مثلت فى دار الأوبرا المصرية فى موسم سنة ١٩٥٤ كما مثلت « الأشباح » فىالموسم السابق . وتصور مسرحية جيرومصفقة يجريها شيخ شريرمعشاب خير فيتبادلكلمنهما روح أخيه، ولـكن كلا من الروحين لا يستقر به المقام فى جسم الآخر، وكأن هناك تلازما بين الروح والجسم

فى الخير والشر ، وإن يكن المؤلف لم يكتف فى مسرحيته بعلاج هذه المشكلة،بل عالج أيضا مشكلة الصراع بين الخير والشر وإمكان قضاء أحدهما على الآخر ، وقد غلب ناحية الخير عندما نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير — التى استعارها فترة من الزمن — إلى أن يضحى بنفسه فى سبيل الخير ، فيقبل أن يرد النفس الخيرة إلى الجسم الشاب،لكى يستردهو الروح الشريرة على أمل أن يبتلعها الفناء وشيكا مع جسمه الفانى،وبذلك يفنى الشر ويستمر الخير فى الحياة لفترة أخرى . بل وتدفع النزعة الخيرة المؤلف إلى إنقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه شفقة به وتقديرا لروح الخير التى دفعته إلى أن يضحى بنفسه ، ولذلك يختتم مسرحيته بفتاة ترمز لرحمة الله تأتى للشيخ الشرير الفانى فى آخر لحظة لتدرأ عنه الشيطان، وتقيه شر النكسة ، وكأنها بذلك قد أنقذته هو الآخر، وذلك لأن رحمة الله تتسع لكل شىء.

وأما الأساطير القديمة فليس حتما أن يعالجها الكتاب على نحو رمزى، وذلك لما نلاحظه من أنه إذا كان الرمزيون قد استقوا أحيانا هياكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة،ليتخذوا منها وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية ، فاننا نلاحظ أيضا أن كثيرا من الأدباء والشعراء المنتمين إلى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضا الأساطير القديمة وأخضعوها لمذاهبهم ، وعالجوها على النحو الذى يتمشى مع تلك المذاهب . وذلك على نحو ما نرى برنارد شو مثلا يأخذ من أسطورة بجماليون مغزاها الإنسانى العام ليحيل هذا المغزى إلى واقع الحياة . فبجماليون عنده لم يعد مثالا ينحت تمثالا لجالاتيه ثم يحب هذا التمثال ، ويطلب من الآلهة تحويله إلى فتاة حية ، ثم يعود فيندم على طلبه هذا مما يوحى بالصراع القائم فى نفسه بين الفن والحياة، أى بين حبه لفنه بل وعشقه له ، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه ،كما فعل توفيق الحكيم فى نفس الأسطورة ، التى ترك لها وقائعها الأسطورية القديمه لكى يكتفى باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذى يضطرم فى نفس الفنان

بين الفن والحيـاة . وذلك بينما نرى شو يسقط من حسـابه جميـع وقائع الأسطورة القديمة ولا يأخذ منها غـير مغزاهـا الإنسانى ليحيـله جزءا من واقع الحياة . فبجماليون كما قلنا — لم يعد مثالا بل رجلا من أرستقراطيـة لندن . وهو لا يصنع تمثالا بل يأخذ فتاة من حثالة لندن لـكى يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحتها تمثالا جديدا ، فيعلمها لغةالطبقةالراقيةوعاداتها، وقواعد سلوكها فى الحياة ، حتى إذا تم له ما أراد وصنع منها فتاة تروق العـــين والذوق ، عشقها رغم أنفه على نحو ما عشق المثال بجماليون القديم تمثال جالاتيه بعد أن صنعه . وبذلك صور شو جزءا من واقع الحياة على ضوء الأسطورة القديمة ، أى أنه أخضع تلك الأسطورة لمذهبـه الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصة رمزية ، بل وحمل هـذه الأسطورة التى قلبها إلى جزء من واقع الحياة كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمـل المجتمع مسئولية ما يرزأ به الأفراد من انحطاط . كما وضح إمكان النهوض بكل فرد مهما انحطت مكانته الاجتماعيـة إلى أسمى مستوى ، بل وحملهـــا آراءه الأنسانية التى تحدد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجماليون عند شو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء الفرد الذى يحب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب،فبعد ان كان يحب فى الفتاة جزءا من نفسه أخذ يـكتشف أنه يحبها على غير وعى منه حب الرجـل للمرأة ، وهكذا أصبحت الأسطورة مادة الأدب واقعى إنسانى بل واشتراكى كأدب برنارد شو . بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما نرى فى «بروميثيوس طليقا» لشيللى،حيث أخذ الأسطورة القديمة ولـكنه عالجها على نحو رومانسى ، وإذا كان قد احتفـظ لشخصيات الأسطورة،وعلى الأخص لشخصيتها الأساسية ، وهى شخصيـة بروميثيوس، بطابعها الأسطورى الذى لا يخلو من رمز ، فان الرمز عندئذ قد استحـال إلى مجرد إطار خارجى ينفث فيه الشاعر روحـه الرومانسية الإنسانيـة ، أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فبروميثيوس شللى ليس مجرد

رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان إله مستبد أو حاكم ظالم،فعاقبه ذلك الاله أو الحاكم أشد العقاب لتمرده على طغيانه ومحاولته تخليص البشر من سيطرته ، بل أضحى إنسانا حيا فيه كل نزعات الرجل الرومانسى الثائر المتعطش للحرية ، الذى لا يرهب الآلام ذاتها بل ويستعذبها،لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليهم على كافة محن الحياة وأرزائها ، وكل ذلك فضلا عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليقة بأن تبدد كل المحن فترجح فى ميزان البشر كافة الآلام — وعلى هذا النحو اتخذ شيللى من أسطورة بروميثيوس موضوعا لمسرحية تعتبر مثلا للمسرح الرومانسى رغم وقائعها الأسطورية،وعالجها على نحو لا يمكن أن نخطىء طابعه .

ونخلص من كل هذا إلى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية؛فقد تكون واقعية اجتماعية ، وقد تكون رمانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق جليا بين الرمزية وغيرها فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية. فعند المذهب الرمزى تظل تلك الشخصيات وكأنها رموز أو قطع شطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا فى المعركة التى تصورها تلك الأسطورة ،وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل إلى شخصيات إنسانية شكلا وموضوعا، أو على الأقل موضوعا عند الواقعيين والرومانسيين .

وأخيرا ، يجب أن نلفت النظر إلى أن المسرح الرمزى يعتمد اعتمادا كبيرا على الإخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والإيحاء المعبر اللذين يستعين بهما شعراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للمخرج طريقة الإخراج والاضاءة التى يحرصون على توفرها لكى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

• • •

هذا ، ولما كانت الرمزية قـد أخذت تغزو الأدب العربى المعاصر ، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصـة فى مجال الشعر الغنـائى فى القطر الشقيق لبنان، الذى يعتبر دائما رائدا فى تجديد الأدب العربى وفى سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التى تظهر فى العالم الغربى ، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه فى الاتصال بالغرب ، ومعرفة لغاته ، والنقل عنها ، والتتلمذ عليه ، فاننـا لا نرى ما نختتم به هـذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التى أبداها الأستاذچورج صيدح عن مستقبل الشعر العربى الحديث فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة الآداب فى شهر يناير سنة ١٩٥٥ خاصا بالشعر الحديث حيث قال « الشعر الحديث يعتمد الرموز فى الأداء ويباهى بها ، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء . إنه روح اللغة النـاطق بمـا يعجز عنه لسانها ، ولـكن الرمز هو غير اللغز . فاللغز لا يفهم ولا يوحى . أما الرمزفإنك تفهم من إيماءته أضعاف ما تفهم من كلمته ، شرط أن يقف الموحىء حيث تراه فى النور لا فى الظلام ، وهل يتستر فى الظلام غير الآثم الجبـان أو العاجز عن مجاراة الأقران » . ثم يضيف « الغموض أدهى آفات الشـعر الحديث يفسد على الشـاعر غايته ، سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانيـة . همه فى الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيـــه ذكاء نفر قليل منهم . ولا سبيل إلى النقل والتعميم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفنى وبوضوح المعنى المبتـكر . ومن أعياه الابتكار وخذ له الفن فى موضوع ما قد نجد له عذرا . أما من فاته الافصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء ، ولا تشفع له نظرية « الايحاء عن طريق الإبهام » لأن الإغراق فى الإبهام يسـد منـافذ الجو ويخلق أمام القـارىء فراغا لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور ، بينما الايحاء يكمن وراء الغيم الشفاف ، والاغراء ينبعث من الظل الهفهاف فى الشعر الرمزى الموفق » .

ويختتم رأيه فى هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله « سوف يتقهقر

الشعر الرمزى خطوة ويتقدم الكلاسيكى خطوة فيلتقيان على صعيد عامر بالمعنى الجليل والمبنى الجميل . سوف يعود الشعر إلى التجلى بروح جديدة فى إطار الفن العريق نابضا بالعاطفة الصادقة.

« الفرويدية والسيريالية »

لا شك أن مذاهب الأدب المختلفة لم تفلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية ، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب ، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الأدب فن كما أنه وثيق الصلة باللغة وأصولها وممكناتها. ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبى واستنباط قوانين الحياة العامة بدلا من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستبطان الذاتى . ولما كان العلم بطبيعته يسعى إلى التعميم ، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشرى المختلفة ، فقد كان من الطبيعى أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمى إلى مجال الأدب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر ، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين.

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذه السيطرة فى مذهب النشوء والتطور الذى ابتدأ فى عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك وداروين، ثم لم يلبث أن امتد إلى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل هربرت سبنسر، وأخيرا وصل إلى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسى الشهير برونتيير الذى كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الأدب المختلفة، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون . ولنضرب لذلك مثلا بكتابه عن « تطور الشعر الغنائى » حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكى يثبت أن فن المواعظ الدينية الذى كان ينتج فى مجاله كبار رجال

الكنيسة الكاثوليكية خـــلال القرن السابع عشر من أمثال « بوسويه » و « بوردللو » قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات فى الفنين ، فهما يقومان على استعراض ما فى حياة الانسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجـــد وفناء ، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التى تتكون منها عظمة الانسان وبؤسه أمام الحياة وما يتربص بها من فناء ، وأمام قوة الانسان وضعفه وحاجته إلى رحمة الله ، أو إلى حنو الطبيعة الخارجة من بين يدى الله ، والتى هى بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ إلى الأدب من الزاوية الممكنة ، وهى زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساقت فرويد الطبيب أبحاثه فى الأمراض العصبية ، إلى أن يتجاوز حدود الحياه العضوية إلى الحياة النفسية ، لكى يحاول إيضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم فى البشر على غير وعى منهم — حدث بين الأدب ومذهبه الفلسفى تأثير متبادل بالغ الأهمية .

ففى أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلر ويونج يعودون إلى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكأن هذا الأدب هو واقع الحياة ذاتها، حتى لنراهم يستمدون من مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أساسا من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ماسموه بمركب أوديب الذى يزعمون أنه أصيل فى جبلة البشر ، فيقولون بأن الإبن — كل ابن — يحب أمه حبا جنسيا ، وأن أسطورة أوديب الذى تزوج من أمه ليست إلا رمزا لهذه الحقيقة . ومن هـــذه النظرية ينطلقون إلى تعميم أثر الغريزة الجنسية فى حياة الانسان وطغيانها على نشاطه كله ، وعلى سلوكه وانحداره أو سموه، وعلى انتاجه الفنى والأدبى، وما يصاب به من عقد ومايكمن فى عالم اللاوعى عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن أكتملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الأدباء والفنانون هم الذين يرجعون إلى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيرا للحياة ، بل وأحيانا يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة إملاء ، حتى ليخيل إلينا أحيانا أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثوابا يريدون أن يلبسوها لما يصورونه فى قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات ، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أو فاضت عن الشخصيات ، ورفضت أن تلائمها . وهذا هو الاتجاه الذى نعثر عليه فى كثير من القصص والمسرحيات التى صدرت فى بلاد العالم المختلفة فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسى التى كانت تلقى رواجا كبيرا فى باريس أثناء تلك الفترة .

بل إن الفرويدية لم تؤثر فى الأدب الانشائى فحسب ، بل وأثرت أيضا فى الأدب الوصفى ، أى نقد المؤلفات الأدبية . حتى ليخيل إلينا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التى دعت أحد كبار النقاد إلى القول بأنه لم يؤثر شىء فى الآداب القديمة مثلما أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربى المعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة فى بعض الدراسات الحديثة التى تناولت أبى نواس ، كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهى ، حيث تطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحب الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت ، أو كان يحب أمه لاصابته بعقدة أوديب ، وذلك بدعوى ما فى أشعاره من تشبيب بالخمر أو ما فى سيرته من حب شديد لأمه .

ومما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة إقحام النظريات العلمية والفلسفية على الأدب ودراسته حربا شديدة فى كتاب « الميزان الجديد » . وإذا بنا نطالع « ثقافة الناقد الأدبى » للدكتور محمد النويهى ردا على هذه الحرب ودعوة إلى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الأدب ، ثم جاء كتاب الدكتور النويهى عن « أبى نواس » فاصلا فى هذه الخصومة ، إذ رأيناه يطبق الفرودية على شعر أبى نواس فيفسده ويفسد جماله ، وذلك فضلا عن

أننا لم ندع إلى الجهل ولا إلى إهمال الأدباء للمذاهب العلمية والفلسفية ، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو إلى ثقافة الأديب المنوعة ، ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب إقحاما،حتى لا يفسد الأدب وحتى يظل بصدقه ودقة تسجيله أو خلقه للحياة،مرجعا للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة ، وكأن الأدب مرآة صـــادقة أو مجهر موضح لواقع هذه الحياة وحقائقها ، بدلا من أن تفقر النظريات « الجاهزة » هذا الواقع أو تحده أو تفسده .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة الفرويدية مع المحنة الإنسانية العاتية التى أصابت البشر بويلات الحرب ، فتصدعت القيم الانسانية ، وهانت الحياة على الانسان بعد أن رأى الفناء يتربص به فى كل مكان ، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانتهاب اللذات بل وخطفها قبل أن تفنى الحياة وتخر فى العدم ، وبالتالى نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة فى النفس البشرية ، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعا حرا طليقا لا يخضع لأى قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة،مما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسيريالية أى مذهب « ما فوق الواقعيـــة »، وهو المذهب الذى يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، والذى يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا ، وهو واقع اللاوعى — واقع المكبوت فى داخل النفس البشرية . وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله فى الأدب والفن أراد السيرياليون توفير جهودهم ، وإن يكن من الحق أن نقول أن هذا الواقع الدفين كثيرا ما ينتهى إلى ما يشبه هذيان الحواس ، وبخاصةعندما يلجأ السيرياليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لاطلاق المكبوت فى النفس،ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيات ، غامضة مضطربة، أو هاذية محمومة ،قد

لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ولا يحددون هدفا ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن،مهما حاولوا أن يجعلوا من هـــذه الحجى مذهبا أدبيا أو فنيا ، ومهما حاولوا تبرير بعض اتجاهاته ، مثـل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحيانا بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الاثارة والايحاء تاركين للقارىء أو المشاهدمهمة تصور الخاتمة التى يريدها ، والتى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها .

هذا ، ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية،وإنمـا كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحـاولة تسجيلها فى الأدب والفن،دون تقيد بأصل أو قاعدة . وليس باستطاعتنا حتى فى مجال التصوير أن ندخل فى أصـول الفن ما تحدثوا عنه أحيـانا من طرق الرسم والتخطيط كالتـكعيبية أو غيرها . فالفن الكلاسيكى لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » perspective أروع تحقيق .

والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيريالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصدق،باعتبار أن النفس الانسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات بحكم أن الفرد يعيش فى مجتمع ، وأن هذا المجتمع لا بد أن يفرض قيودا وأوضاعا تـكبت من غرائز الأفراد ورغباتهم ، إلا أننـا لا نستطيع أن نسلم بأن السيريالية تستحق أن تعتبر مذهبا أدبيا أو فنيا ، وذلك لأنها لم توفق إلى خلق صورة أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب تتميز به . وذلك بينما نرى مذهبا آخر كالرمزية مثلا لا يستند فى مضمونه إلى واقع نفسى فحسب ، بل ويستند ايضا فى صورته إلى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك فى مجال الخلق الأدبى والتعبير اللغوى على السواء .

• • •

« الوجودية »

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت إلى انهيـار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصى ، فطغت على العالم نزعات تحلل وانحلال ، وجدت فى الفرويدية ومذاهبها مبررا علميا أو فلسفيا لاتجاهها فى الحياة وفى الفن وفى الأدب — فان الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى طغيان موجات أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيريالية،وهى تلك الموجات التى تسمى الآن بالوجودية،والتى تشبه أن تكون عقيدة أودينا جديدا يسعى لا كتساح كافة الديانات، والحلول محلها فى قيادة البشر عبر الحياة.والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت فى الضمير الانسانى أزمة بالغة العمق ، فأخذ الناس إزاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم ، يتشككون فى حقيقة تراث الانسانية الروحى كله،ويعودون إلى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه ، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة ، وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها فى بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كمذهب فلسفى ، لم يقف انتشاره عند مستوى الفلاسفة بل امتـــد إلى الأدب والفن ، ونزل إلى الشارع ليؤثر فى سلوك عامة الناس فى الحياة العامة والخاصة ،وفى موقفهم من الأحداث : صغيرة كانت أو كبيرة . وبحكم انتشار هـــذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة الأوضاع ، اتخذ هذا المذهب تفسيرا خاصا ، عند كل طبقة ، وحمى حول تحديد حقيقته ونتائجه الوطيس فى بقاع العالم المختلفة فى الغرب والشرق .

والوجودية كما هو واضح فى اللفظين الأجنبى والعربى مشتقة من كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود existance يخالف الماهية essence .

وذلك باعتبار أن الفلسفة الكلاسيكية كانت ترى منذ عهد أفلاطون أن هناك لكل شيء ماهية أي صورة مثالية مجردة سابقة على وجوده وأن كل شيء إنما يخلق على صورة ماهيته ، أي أن الماهية سابقة على الوجود ، فالإنسان مثلا قد خلق على صورة ماهية سابقة تتكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هي التي تصور الإنسان في ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين في جزئيات لا تغير من ماهية الإنسان تغييراً جوهرياً .

وإذن فالأساس العام للوجودية هو انكار وجود ماهية سابقة، وعدم التسليم إلا بالوجود فحسب ، بل وحصر هذا الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة اليقينية الوحيدة وهي « الكوجيتو » الديكارتي . والكوجيتو كلمة لاتينية الاصل معناها « أنا أفكر » . وقددرج استعمالها في لغة الفلسفة رمزا لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهي « أنا أفكر وإذن فأنا موجود » Cogito ergo sum . ومادام الوجود اليقيني قد تلخص في تفكير الفرد فقد انتهى سارتر أبعد انوجود يين صوتا في هذه الأيام ، إلى القول بأنه لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه . وبالتالي لا يوجد إله ، ولا توجد ماهية ولا توجد مثل ولا قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين ، وإنما كل هذا تراث عتيق أخد الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم أن يتحللوا ، حتى يلقوا عن كواهلهم أوزارا ثقيلة ، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق في الحياة ليحقق وجوده الذي يختلط بما كان يسمية السابقون ماهية الإنسانية .

والواقع أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق إلى هذا الانكار فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا مثل ڤولتير وغيره . ولكنهم في ذلك القرن بالرغم من عدم إيمانهم بوجود الله ، كانوا يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال ڤولتير ، إنه لو لم يكن الله موجودا لوجب على البشر أن يخترعوه ، وذلك باعتبار أن وجوده يعتبر منبعا لعدة مبادىء ضرورية لحياة الفرد والمجتمع . وإنما الجديد في إنكار الوجودية لوجود الله هو أنها

لا تسلم بأن هذا الإله خرافة نافعة كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن عشر، وإنمـا تراه خرافة ضارة أخذت الإنسانية — فى زعمهم — تتخلص منها ، ويجب أن تتخلص منها. ولعلنا نجد إيضاحا قويا لهـذه الدعوة فى المسرحيـة التى وضعها سارتر منذ عدة سنين والتى ظلت تمثل ثمانية عشر شهرا متتالية فى مسرح ساره برنار فى باريس وهى مسرحية « الذباب » التى نقلها إلى العربية الدكتور محمد القصاص باسم « الندم » أو «الذباب» . وهى مسرحية استقى سارتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة، التى تزعم أن أسرة (أتريه) الملكية اليونانية كانت أسرة منحوسة ، قضت عليها الآلهة بأن تتوارث فيها الجريمة ابنا عن أب . فالمسرحية تبتدىء بعرض افتتاحى نفهم منه أن كليتمنستر زوجة الملك أجا ممنون سليل أترية والعائد إلى وطنه أرجوس بعد انتهائه من حرب طروادة — هذه الزوجة قـــد تآمرت مع عشيقهـا إيجيست لكى تقتل زوجها يوم وصوله وتتزوج من عشيقها،وتتربع معـه على العرش، بعد أن دفعت ابنها أورست إلى أحد أتباعها ليلقية فى غياهب الجبال كى تتخلص منه ، بينما استبقت ابنتها إلكترا لتستخدمها كخادمة تؤدى لها ولزوجها الجديد أقذر الخدمات وأحطها . ولكن الآلهة لم ترض بهـذه الجريمة ، فأطلقت على المدنية أسرابا من الذباب تنهش أعين ولحم سكانها. وهذا الذباب قد اتخذه سارتر رمزا للندم بدلا من تلك الغولات القديمة التى كانت ترمز للندم أيضا عند اليونان وتسمى (بالإيرينيات) . ولذلك نرى بعض هذا الذباب يستحيل فى بعض الأحيان أثناء المسرحية إلى إيرينيات فعلية . وتدور أحداث المسرحية حول التقاء أورست الذى نجا من الموت وتعهده أحد المحسنين بالتربية حتى شب وبلغ رشده، بأختـه إلكترا ، ثم تدبير الأمر بينهما للانتقام لأبيهما ، بقتل إيجيست وأمهما كليتمنسترا . وبعد تمام الجريمة تضعف إلكترا عن أن تتحمل عبئها لأنهـا لم تستطيع أن تتلخص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة ، فتثور على أخيها لسفكه دم أمهما مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام ،كما تضج بالشكوى من طنين

الذباب حولها، ونهش الإيرينيات فى جسمها وروحها. وعندئذ لا يرى الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى بدا من أن يطلب إلى الذباب وإلى الإيرينيات أن تلاحقه هو وحده، وأن تترك أخته بل وتترك مدينة أرجوس كلها لتلاحقه هو. ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصور الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة. ولا شك أن نزول الستار عند هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر المدينة، وغادر أخته الضعيفة لكى ينازل فى رحبة الفضاء أسراب الذباب ويواجهها بمفرده واثقا من أن سينتصر عليها كما انتصر سارتر على أزمته النفسية بتخلصه من فكرة الإله ومشتقاتها.

والذى لاشك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة وما فيه من تناقص، إذ نلمح خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة، ومع ذلك تأبى الآلهة إلا أن تنزل بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب، فتسلط عليه أسراب الذباب أو الإيرينيات.

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للآلهة بهذا التحكم الظالم، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارتر نفسه يثور ضد هذا التحكم، ويأبى إلا أن يخلص الإنسانية منه، حتى ولو ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص، فهجر وطنه مصطحبا معه الإيرينيات. وكأن سارتر يؤسس دينا جديدا، وينهض بعبء الفداء، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى او افتدى خطيئة الإنسان الأول، أى خطيئة آدم التى توارث البشر وزرها، بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطيئة، وكل ذلك فيما تقوله المسيحية، وإن كنا نظن أن تضحية أورست — سارتر قد لا تبلغ تضحية المسيح، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد العزم على أن يصرع الايرينيات وألا يتركها تصرعه، وان تكن النتيجة فى الحالتين واحدة، وهى تخليص الإنسانية من عبء هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير الإنسان.

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التى تقوم بها الوجودية أو التى تدعى أن الإنسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها،إنما ترمى إلى تحرير الإنسان وجعله سيدا لنفسه ومحققا لوجوده، فهى تقصر حقيقتة على وجوده الفعلى، وعلى مجموع ما يأتيه من أفعال وما يصدره من أحكام بحريته المطلقة ، التى لا يتحكم فيها إله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا عادات أو تقاليد، وإنما يتصرف الانسان بحريته المطلقة متخلصا من كل المبادىء والأحكام السابقة.

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية أيضا، وإنما هذا اتجاه يرجع إلى القرن الماضى بل والقرن الذى سبقه . وقد ظهرت هذه الحملة بأشد عنفها على يد نيتشة بعد أن مهد لها شوپنهور وغيره تمهيدا قويا، إذ قال أولئك الفلاسفة أن الأخلاق ليست إلا خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بهاسطوة الأقوياء فى معركة الحياة . ولما لم يكن بد للحياة من أن يكون لها هدف ينتظم السلوك على هديه، فقدقال شوپنهور بأن هذا الهدف هو إرادة الحياة.وأما نيتشه فلم يقنع بهذهالإرادة المتواضعة بل قال بإرادة القوة ، حتى أصبحت تلك الإرادة عند بعض المفكرين المحدثين مثل « أونانيمو » الاسپانى قيمة مقدسة .

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التى، إذا كانت قد زعمت أن الانسان قد تخلص من تراثه الأخلاقى المتوارث أو وجب أن يتخلص ، فإنها لم تغفل عن تحديد هدف للانسان يحقق وجوده على هديه ، وهـــذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته أى تحقيق الحياة الفرديةثمالتضامن البشرى، وذلك باعتبار أن حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس ومؤثره فيها ، بل ونموذج قد يحتذيه غيره من الناس .

وإذن فالوجودية إذا كانت تقول بأن الإنسان حر ، أو أصبح حرا ، لايخضع لأية قيمة متوارثه، فهى معذلك لاتترك له تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غايه ، أى لا تجعل من تلك الحرية غايه فى ذاتها فتنقلب

الى ما يشبه الفوضى، على نحو ما يفعل رجل كأندريه جيـــد الذى يدعو تلميذه فى مطلع كتابه المسمى « الغذاء الأرضى » إلى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أى شىء يقيـده لينطلق حـرا، دون أن يحدد له أى هدف يؤمه بعد هذا التحرر. نعم لا يدعو سارتر إلى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى، وإنما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة، وهى المسئولية وضرورة تحملها، ثم الإلتزام بالفعل والقول، ولا غرابة فى ذلك فان الحـرب الأخيرة إذا كانت قد قوضت إيمـان الفـرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقـدات، إلا أنهـــا مع ذلك قد ألقت عليهم مسئولية جسيمة فى الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحهم الألمان، وإلا نزل بهم الذل الخالد، إن لم ينزل بهم الفنـــاء المطلق. ولذلك نادت وجوديتهم بالمسئولية وبالالتزام، وسموا أدبهم الوجودى بالأدب الملتزم، أى الأدب الذى يتخذله ـ هدفا أساسيا ـ التزام موقف أخلاقى واجتماعى محدد، من كل حدث فردى أو اجتماعى أو وطنى. وبذلك جعـــلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة.

وهكــذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزامى، بل إنه هو الأدب الذى روج لهذا الاصطلاح، وإن يكن من الواجب أن نميـز بين أدب الالتزام وأدب الفـكرة أو الرسالة، فالأدب الملتزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم، بل هو أدب يهـــدف إلى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة. ولـكنه يدعو فى نفس الوقت الى اصدار حكم، صراحة أوضمنا، على كل حادثة أو كل موقف، على أن يكون هذا الحـكم حرا صادرا عن تقدير الشخص الذاتى، لامستندا إلى قيمة سالفة.

الأدب الوجودى إذن أدب التزام، كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنـة، ويستقريها من سلوك البشر. ولـكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكــر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهبـــا عاما للافراد

أملته تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر فى احدى مسرحياته المتأخرة وهى الأيدى القذرة التى ترجمها الأستاذان سهيل إدريس وإميل شويرى – يصور شخصيات مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتى هودرر وهوجو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجوديه التى تحررت تحررا كاملا ثم تحملت مسئوليتها كاملة نحو نفسها ونحو المجتمع البشرى الذى تريد إسعاده ، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبدا للقيم التى يلقنها له الحزب الشيوعى برياسة لويس . ولذلك نرى هوجو كالآلة الصماء فى يد لويس، الذى يحرضه على اغتيال هودرر ، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حريته الكاملة ولا يلتزم بوحى من هذه الحرية ، وإنما يتلقى الأوامر من الخارج ، فإنه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة . وذلك بينما يفرز هودرر بكل اعجاب ، لأنه شخصية وجوديه متحررة لا تلتزم إلا بوحى من نفسها وإن يكن الجميع أعضاء فى الحزب الشيوعى ، على نحو ما كان سارتر نفسه منضما للحزب الشيوعى ثم اختلف معهم وأصبح هدفا لهجماتهم العنيفة ،لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب ، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره . وإن يكن قد ظل شيوعى الأتجاه على طريقته الخاصة ، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكرى دون الأشتراك فى عمليات التكتيك والتنظيم الحزبى

وهكذا يتضح الوضع الحقيقى للوجودية ، فهى إذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا ، فان هذا الواقع نفسه لا يزال يشق سبيله إلى الوجود أى إلى نفوس الأفراد المختلفين ، وربما كان هذا هو السبب فى انصراف سارتر إلى كتابة عدد ضخم من السناريو والمسرحية والمقالة ، وكلها تهدف إلى اثبات أن الوجودية آخذة فى التغلغل فى الإنسانية ، وانها ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير، تنبع من تحرير الإنسان ، وتحميله مسئوليته، والقضاء عليه بضرورة الألتزام فى كل حدث أو مشكلة تواجهه فى الحياة.

وإذا كانت الوجودية ترتكز على عمد ثلاثة : هى الحرية : والمسئولية

والالتزام ، فقد كان من الطبيعى أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يحسها الفرد فى سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر لم يغفل عنها سارتر ، بل واجهها وبلورها فى ثلاثة ، هى : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق ، فانه احساس من الطبيعى أن يستشعره الوجودى ما دام لا يريد أن يستند فى حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قضاء وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبريه ، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويأبى إلا أن يعتبر نفسه حرا حرية مطلقة . ولما كانت هذه الحرية تستتبع ـ بالضرورة ـ المسئولية عند الوجودى، فانه لابد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما تستتبعه من التزام وتخير لما يريد أن يلتزم به . ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم المتوارثة، هى التى تولد أيضا فى نفس الوجودى الشعور بالهجران ، أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى تتحمل بحكم حريتها أفدح المسئوليات . وبحكم انتفاء القضاء والقدر والجبرية والحتمية ، بل والعزاء الذى يقدمه الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وما قد نجده فيها من تعويض عن بؤس هذه الحياة ، فان الوجودى قد يستشعر اليأس . ولكن سارتر لا يريد أن يسلم بهذا اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية فى ذاته، وليس من الضرورى أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته . ويكفى الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل فى العمل ذاته وفى لذة ذلك العمل . ومثله فى الحياة مثل الصائد الذى لا يجد لذته ولا أمله فى صيد العصفور وأكله ، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة فى عملية الصيد ذاتها ، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد .

* * *

هذه هى الوجودية كمذهب فلسفى وأدبى ، وهذه هى الوجودية فى حدود اعتبارنا لها واقعا إنسانيا راهنا ، أو قيمة ودعوة إلى فلسفة جديدة ، يراد نشرها بين البشر .

وأما حكمنا على الوجودية فنستطيع أن نستمده من مضمونها نفسه . فهى وإن كانت تدعو إلى التخلص من القيم المتوارثة إلا أنها تدعو فى نفس الوقت إلى الإلتزامية ، أى إلى الصدور فى النهاية عن قيم جديدة يرتضيها كل فرد فى وضع معين . ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد إلى غيره ويؤثر فى الإنسانية كلها بحكم التضامن البشرى ، فإننا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت لابد ان تؤدى فى النهاية إلى تكديس جملة كبيرة من القيم التى قد تكون تراثا يحل محل التراث القديم ، وذلك بعد فترة بلبلة قد تطول أو تقصر تتبلور فيها تلك القيم الجديدة ، بل وتتحجر كما تبلورت وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة والتلقين ، ونزعة الإنسان الفطرية إلى التخفف من حمل المسئولية .

وإذا كانت هذه هى النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة للوجودية ، فإننا لن نلبث أن نتبين ما فيها من اسراف ، وذلك لأننا وإن كنا نميل إلى التسليم مع الوجودية بأن الكثير من القيم المتوارثة قدفقدت الانسانية إيمانها الصادق بها ، بل وأصبحت أحيانا وسائل للجبن والخداع والتضليل والتخلص من المسئولية ، كما تؤمن بأن الإنسانية فى مسيس الحاجة إلى تجديد القيم ونفث حرارة الإيمان فيها والإخلاص لها ، إلا أننا مع ذلك لانستطيع أن نرى خيرا فى التسليم بضرورة اتساع عملية الهدم على هذا النحو المخيف الذى يمتد إلى فكرة الألوهية ذاتها ، كما أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك الحرية المطلقة التى يريد الوجوديون إلقاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن يسىء هؤلاء العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد فى مقاهى وكهوف سان جرمان بباريس ، بل ومقلديهم فى الكثير من بقاع الشرق والغرب . وإذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة يستطيعون تحمل أعباء هذه الحرية والبت فى كل موقف بحكم أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير الإنسانية ، فإننا لا نظن أن عامة الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا فى القريب إلى مثل فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الاخلاقى ، وذلك مع أنه

ليس من الخير فى شىء أن نطلق للانسان العنان قبل أن ينتصر على حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته ماهية الانسان ، أى إنسانيته الرفيعة التى تميزه عن غيره من الحيوان .

وأما أهم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الإنسانية لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة إلى مذهب أو دين أو قيمة جديدة ، وإنما هو استقراء للواقع وتسجيل لتطور إنسانى . لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا، وأنه هو وأنصاره إنما يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هذا الواقع بتصوير الوجوديين فى صورة الأخيار الشجعان وغير الوجوديين فى صورة العبيد المترددين .

خاتمته

هذه هى التخطيطات العامة لمذاهب الأدب الكبرى التى ظهرت عند الغربيين فى العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهى مذاهب توثقت معرفة العالم العربى بها منذ نهضته الأخيرة ؛ وإنه وإن يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقيدت بهذا المذهب أو ذاك، إلا أنه مما لا شك فيه أن حركة التجديد الثقافى والأدبى فى العالم العربى المعاصر، سواء فى الشرق أو فى المهجر، قد تأثرت أكبر التأثير بكل هـذه المذاهب التى اشتبكت وتداخلت فى هذه الحركة التجديدية العامة، على اختلاف فى النسب، وفقا لظروف الحياة المختلفة ، ولأمزجة واتجاهات الأفراد المتباينة .

على أنه إذا كانت حركة التجـديد الأدبى قد تأثرت بمذاهب الأدب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فانها قد تأثرت أيضا أبلغ التأثر من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم فى العالم العربى كله حول هذه الأهداف والغايات ، على نحو يستحق أن نتبينه وأن نوضح خطوطه العامة . .

غايات الأدب

لاشك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض إشارات لغايات الأدب، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لابد أن تدخل فى تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لا بد أن تدخل فى التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلا فى تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية ، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهبا أدبيا كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذى يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عند ما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ، أو أن الواقعية ترمى إلى إظهار ما فى الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لانزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لاتزال تتردد فى العالم العربى الحديث ، بل وفى غير العالم العربى عن غاياته ووظائفه فى الحياة .

فالناس يتساءلون فى كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ، ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتتلون . فمنهم من يقول أن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة الحديثة القائمة على العلم والإنتاج . ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع فى حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية . بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب أن يساهم فى تنظيم الانتاج العام وتنميته وتحقيق العدالة فى توزيع ثرواته،

وذلك بأعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أهم أداة من أدوات الإنتاج والاستهلاك وهى الانسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التى يمكن أن يسعى إليها، فيتساءلون هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا . وهل يجب أن يكون فرديا أم اجتماعيا . وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة . وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية ، أم يكتفى برسالته الجمالية. وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وايضاح ، أم أدب دعوة وهداية وارشاد وتوجيه . وأخيرا هل يكون أدب هروب وحياد ، أم أدب رأى والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع فى مجال الأدب فى العالم العربى وغيره من العوالم فى العصر الحاضر . فما بالنا لو عدنا إلى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التى كان يهدف إليها الأدب وغيره من الفنون فى تاريخ الإنسانية الطويل ، الذى يمتد من الرجل البدائى حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط فى نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الانسان البدائى ، ثم تنتقل من السحر إلى الدين ، حيث نرى فنونا أدبية خطيرة تولد فى كنف الدين ، وفى خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ، على نحو ما نشأ فن المسرح فى عبادة ديونيزوس إله الكرم والخمر عند اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك فى عبادة إيزيس وأوزوريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الأدب ينتقل الى خدمة المجتمع ، فيعتبر سجلا تاريخيا لأحداثه الكبرى ، حتى قيل أنه السجل الاول لحياة شعب كالشعب العربى ، وذلك مع مزاوجته عندئذ بين التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى ، والتعبير عن حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشرى وتناوله لمختلف مناحى النشاط الانسانى بالتحليل والتوجيه ، فلم يعـــد الادب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل التفكير الفلسفى ، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات جديدة ، وإن يـكن قد أبتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من الأدب الذى كان قد سبق إنشاؤه بطريقة تلقائية ، وحاول أن يظهر غـايات أو وظائف خفية كانت مستقرة فى ذلك الأدب، وكانت تعمل عملها فى النفوس على نحو لا شعورى، ثم جاء هذا الفيلسوف الجبار ، فحاول أن يظهر إلى عالم الوعى والإدراك تلك الغايات والوظائف الخفية الفعالة، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا الأدب أو الفن وإقبالهم عليه .

وفى الحق إن أرسطو بوضعه لنظرية العلل، كان قد مهد لإخضاع الأدب وغيره من النشاط الأنسانى لنفس النظرية العامة الشاملة . ولم يـكن بد من أن يطبقها على الأدب على نحو ما فعل فى كتابه عن الشعر ، حيث نراه عند حديثه عن فن التراجيديا يضع لهذا الفن عـلة غائية هى التى سماها بالتطهير النفسى ، وإن يـكن قد أجمل الحديث عن هذه الغاية إجمالا تركهـا محوطة بالغموض ، وأفسح المجال فى تفسيرها لشتى الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهـير Catharsis هو أن التراجيديا تطهر النفس البشرية بإثارة الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء فى تفسير هذه النظرية ، الا أننا لانعدو الحق القريب إذا قلنا أن أرسطو يريد أن يقول أن المأساة بإثارة انفعالى الخوف والشفقة بما تعرض من أحـداث ، تخلص نفوسنا مما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تداوينا بالتى كانت هى الداء . وإذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه إنما فعل ذلك لأن التراجيديا الإغريقية القديمة التى استق منها نظريته كانت فى الغالب تثير هـذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن

محورها الأساسى كان الصراع بين الآلهة أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة ، أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومحنهم فى الحيـــاة كأفراد وكأعضاء فى المجتمع ، فإن باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير ، فنقول بأن فن المأساة لا يطهر النفس البشرية من انفعالى الخوف والشفقة فحسب ، بل ويطهرها أيضا من غيرهما من الانفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التى تعالج تجربة غرام عاث محتدم قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لمثل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشبان واليافعين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التى يصوغها الأدب أن هذه التجربة قد تكون خيالية ، وادخارا للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارىء أو المشاهد ، فتصبح التجربة البشرية المعروضة عليه فى المسرحية أو القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية ، وتطهيرا لنفسه من رغبته المكبوتة ، اذ يعيش فى الخيال ما كان يود أن لو عاشه فى واقع الحياة .

وتطور البحث فى غايات الأدب بعد أرسطو فلم يعد قاصرا على الغاية التى يحققها على نحو لا شعورى ، كالتطهير ، بل امتد إلى الغـايات الإرادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الإنسان موضوعا لدراستهـا ، وتجعل من هذه الدراسة غاية فى ذاتها ، ومع ذلك فهذه الغاية لابد أن تحقق عدة أهداف أخرى فى السلوك الفردى والسلوك الاجتماعى ، كما قد تؤدى إلى تهذيب الجنس البشرى والرقى بمستواه الإنسانى العام . وكل ذلك استنادا إلى تلك النظرية الفلسفية الخـالدة التى استهل بها سقراط رائد المفكرين فلسفته ، فقال إن الفهم هو الدعامة الأولى والأساسية للسلوك الفـردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفا إلى فهم الإنسان لنفسه أو فهمه

لغيره أو معرفته للخير والحق والجمال فى ذاتها . وذلك باعتبار أن عدم فهم الإنسان لنفسه ومغالطته لها وعدم فهمه لغيره ، وما فى نفس ذلك الغير من نزعات ورغبات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما هو شر — كل هذا يكون السبب الأساسى فى اعوجاج السلوك الفردى والاجتماعى . والإنسانية كلها لا يمكن أن تنسى ما صاح به سقراط من أن الإنسان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر ، كما أنه لا يمكن أن ينصرف عن الخير وهو عالم أنه خير .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الذى يتخذ له غاية تحليل النفس البشرية وإظهار خفاياها وتفسيرها وإيضاحها ، ويتخذ من هذه المهمة غاية مكتفية بذاتها ـ لا يمكن أن يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ، ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساساصلبا لكل سلوك فردى أو اجتماعى خير . وفى كل هذا ما يسلمنا إلى التعريف الذى أوردناه عن الأدب عندما قلنا إنه نقد للحياة .

وما إن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات، وتعددت المذاهب، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أى مذهب .

والواقع أن الغايات التى اتخذت هدفاً للأدب فى كل مذهب ، كثيراً ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب ، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب . فالرومانسية مثلا عندما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية إنما ينصرف تفكيرها إلى الشعر الغنائى بنوع خاص ، وذلك لأنه الفن الأدبى الذى يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذى لا مفر له من أن يكون موضوعياً ، والذاتية لا يمكن أن تدخله إلا لماما أو بطريق غير مباشر ، أو فى ثوب التنكير . وعندما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو للموضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة إلى الفن الأدبى الذى ظهرت

فيه الذاتية وطغت عليه، وهو فن الشعر الغنائى .

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها بالنسبة للشعر الغنائى ، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية ، وأنه حتى عند ما يتحدث عن الطبيعة والعالم الخارجى ، لا يمكن أن يتحدث عنهما حديث العلم ، وكما هما فى العالم الخارجى ، وإنما يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان تلك النفس ، وإلا خرج الحديث عن مجال الأدب .

وأما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية أو الحيوية ، فهو أيضاً لا يستند إلى تعارض أساسى ، وذلك لأن الإنسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن اعتبار كل كلام أدباً . فالعلم ليس أدباً ، والتفكير المجرد ليس أدباً ، وإنما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بخاصية أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبه ، وبانعدام هــذه القيمة ينعدم الأدب. وإنما يدور الخلاف حول استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى أو عدم استطاعته .

والخلاف الجدى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى الخلاف حول موضوعات الأدب . وحول الموقف الذى يقفه الأديب من تلك الموضوعات ، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم . وذلك لاننا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية ، فإنه من السهل أن نتبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات ، ففيها مشــاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية ، وإحساسات وخواطر فردية أو ميتافيزيقية ، كما أن فيها صورا منعكسة عن المجتمع ، وآمالا وآلاما لجماهير الناس . وإذا كان تعبير الأديب عن مشاعره الخاصة لن يعدم إحداث صداه فى نفوس الغير ، ونزوله من تلك النفوس

منزل الرضا والنفع ، بحكم التشابه القائم بين أفراد البشر، وبحكم عدوى التنفيس التى لابد أن تمتد من نفس الشاعر أو الأديب إلى نفس قارئة ،إلا أن أمواج الحياة قدطغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من يمد إليهم يدا لينقذهم من لجها العاتى ، أو يعينهم على أن يطفوا فوق أثباجها . وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عمـــلا إيجابيا وإيثارا ، وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحيـــاة ومشقاتها . وربما كان هذا هو السبب الأساسى فى طغيان الدعوة إلى الأدب الملتزم فى الوقت الحـاضر . وهو الأدب الذى يحارب الذاتية والانعزاليه والهرب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا يسجلها أو يعرضها فحسب ، بل وليلتزم إزاءها برأى ، ويتحمل مسئولية هذا الرأى أمام الجميع ، مهما عرضته تلك المسئولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات .

